من أنت أيها الاحتفالي؟

د. عبد الكريم برشيد

(وكل شيء لدى الاحتفالي مجرد تمارين، فالمسرح عنده تمرين على الحياة، والكتابة تمرين على التعدد، والوجود تمرين على التجدد، والنوم تمرين على الموت، والاحتفال تمرين على الفرح، والفرح تمرين على السعادة الممكنة.)

ويسألني السائلون:

ـ من أنت أيها الاحتفالي؟

وأعتقد أن هذا السؤال لا يمكن أن يكون موجها لي وحدي، وهل أنا إلا واحد من أسرة كبيرة تسمى الأسرة الاحتفالية؟

وهل هذه الأسرة إلا جزء صغير من أسرة إنسانية كبيرة جدا؟

قد أقول بأن الأساس في الفاعل الاحتفالي أنه مثقف حر أولا، وهو فعلا كذلك، وبأنه على وعي بمأزق الثقافة والمثقفين في هذا العالم العربي الكبير ثانيا، وربما.. لهذا فقد سمعناه وهو يقول:

(شيء غريب ألا يتم الانتباه لهذا المثقف العربي إلا بعد أن تقع الفأس في الرأس، ويظهر أن هذا المثقف، مثله مثل المرايا تماما، لا نحبه، ولا نرضى عنه وعن كتاباته وإبداعاته، إلا عندما يكون كاذبا، وعندما يمدح، وعندما يكون جزء من ديكور البلاط، ويكون صوتا في الحاشية المنشدة، أما عندما يكون صادقا، وينبه إلى الأخطاء، فإنه لابد أن ينفى إلى الخارج، أو أن يودع في السجون المظلمة، أو أن يغتال في الظروف الغامضة)1

وهذه هي صورة المثقف في كل المسرحات الاحتفالية، إنه الجسد الذي لا ينتظم في الطوابير المنتظمة، وهو الصوت المغرد خارج السرب دائما، وهو يسعى باستمرار لأن يتحرر من صورته النمطية القديمة، وأن يكون غير ذلك (المثقف العربي القديم، أي لشاعر القبيلة، ولفنان البلاط، ولمهرج السلطان، وللفقيه لجبان، وللمؤرخ المزور، وللخطيب الدجال) 2 ويبقى نفس ذلك السؤال القديم ـ الجديد قائما يتحدى:

من أنت أيها الاحتفالي، وما طبيعة اشتغالك، وما هو طريقك في الوجود والمسرح معا، وما هو منهجك في الكتابة الدرامية والمشهدية، وما هي مساهمتك في تغيير وجه المسرح، وفي تجديد تاريخه؟

يا سبحان الله، يعرفون أنني احتفالي، ومع ذلك يسألونني من تكون أيها لاحتفالي، ولو عرفوا هذا العالم الذي أنتسب إليه ما سألوني، فهو عالم كامل وشامل، فيه حياة وأعمار، وفيه مدن وقرى، وفيه علم وفن، وفيه فكر وصناعة، وفيه أحلام وأوهام، وجوابا على هذا السؤال الافتراضي، يقول د. جميل حمداوي:

(من المعروف أن عبد الكريم برشيد قد جمع بين الإبداع المسرحي والتنظير والكتابة النقدية، وألف حوالي أربعين نصا دراميا، ويعرف عند الدارسين في مجال الدراما بدفاعه عن النظرية الاحتفالية التي أصبحت رؤية إلى العالم ونسقا فلسفيا جماليا في الوجود والمعرفة والقيم، وارتبطت به النظرية أيما ارتباط، فحينما تستقبل آذاننا عبارة النظرية الاحتفالية أو المسرح الاحتفالي، فيذهب ذهننا مباشرة إلى إنجازات عبد الكريم برشيد واجتهاداته النيرة) 3

فهذا المسرح الاحتفالي إن، لا يقدم نفسه بديلا عن المسرح العالمي، وهو بهذا إضافة أخرى في تاريخ هذا المسرح، وهو علامة إضافية في خرائطه الحافلة بالعلامات، وهو بهذا جزء صغير في جدارية هذا المسرح، وهل هذه الجدارية إلا مجموع الجزئيات المكونة والمشكلة لها؟

وهذا المسرح الاحتفالي لم يعد اليوم تجربة مغربية محدودة، وذلك لأنه أساسا رؤية كونية شاملة، وأنه إحساس وجودي يتقاسمه الناس في كل مكان، والاحتفالية موجودة اليوم بقوة في السودان من خلال المسرحي الكبير علي مهدي، وموجودة في كردستان العراق مع المسرحي أحمد سالار، وفي احتفالية هذا المسرحي الكردي نقرأ (لقد حقق المسرح الاحتفالي انتشارا واسعاً ومهماً خارج «المغرب» وحقق مصداقية عالية وأستطاع أن يزداد نضجاً بزيادة جدية خطابه الفكري والجمالي. وظهر امتدادُهُ في المسرح الكُردي من خلال التجارب الثرة لرائد المسرح الكُردي الفنان (أحمد سالار)، عبر تَكون خصوصية لُغوية وفكرية لمفهوم الاحتفالية داخل جسد هذه التجارب، وفي هذا الصدد كتب الفنان المغربي الكبير د.عبد الكريم برشيد يقول (امتلك الكاتب والفنان المسرحي أحمد سالار الريادة في المسرح الاحتفالي الكُردي في كُردستان العراق، ومسرحهُ أصيل في الشكل والمضمون ولهُ روحية خاصة يتميز بها، ويجمع مسرح أحمد سالار مابين إحياء التراث الكُردي واستلهامهِ وإبداعهِ من ناحية الرؤية الواقعية لقضايا العصر الاجتماعية والسياسية والثقافية) هذا هو رأي الفنان د. عبد الكريم برشيد مؤسس المسرح الاحتفالي بتجربة الفنان أحمد سالار ودورهُ المؤثر في حركة المسرح الكُردي المُعاصر)

ويقول الكاتب الكردي نزار جاف في مجلة أفق الثقافية، متحدثا عن المسرحي الكردستاني أحمد سالار: (وقد كثف أحمد سالار هذا النهج في التعامل مع التراث في مسرحه الاحتفالي الذي يعتبر عصارة وخلاصة العطاء السالاري بالنسبة للمسرح الكردي .. هو حقيقة واقعة باتت تترجم ضمن سلسلة أعمال مسرحية متتابعة تقدمها «فرقة سالار المسرحية» في مدن كردستان عموما وفي أربيل خصوصا، المسرح الاحتفالي السالاري أجواء مشبعة بالطقوس والمراسيم الشعبية المجللة بحلة قشيبة من الرقص الجماعي تتسل من خلال وقع الأنغام الشعبية والغناء الفردي والجماعي الأفكار والمفاهيم الجديدة التي يدعو إليها أحمد سالار، ولعل المرء يلاحظ في المسرح الاحتفالي كونه مشربا تماما بأجواء الفلكلور والتراث الكردي من حيث عموم الديكور والملابس والأغاني والشخصيات، إلا أنه سيجد مع ذلك روح هذا العصر متجليا في نوع القضايا التي يتصدى لها، مضمون المسرح الاحتفالي مرتبط ارتباطا وثيقا بالحاضر المنطلق من الماضي أساسا ويرنو صوب آفاق المستقبل بخطى طموحة تعكس الآمال الكردية الإنسانية في نيل حياة حرة وكريمة تعكس إنسانية الإنسان بعيدا عن كل أنواع الاستغلال والظلم) 4

هذا الاحتفالي ـ كما يقول عنه عبد النبي داشين ـ (عدته القلق الأنطولوجي الذي لا تمنحه الفرصة للتصالح مع العالم الذي يضق به كل يوم، والذي يدفعه لجعل الكتابة تمرينا مستمرا في تطويع الواقع الحرون) 5

وكل شيء لدى الاحتفالي مجرد تمارين، فالمسرح عنده تمرين على الحياة، والكتابة تمرين على التعدد، والوجود تمرين على التجدد، والنوم تمرين على الموت، والاحتفال تمرين على الفرح، والفرح تمرين على السعادة الممكنة

و(بعد قرابة أكثر من أربعين عاما من فرض هيمنتها على الفضاء المسرحي العربي، ترفض الاحتفالية المسرحية أن تضع نقطة في نهاية سطرها الأخير، ولأن الاحتفالية المسرحية وكما أسس لها رجل المسرح (عبد الكريم برشيد) فكرا وتنظيرا وتطبيقا، هي ذلك الفعل الساعي دوما إلى التواصل .. إلى اللاحدود .. إلى البحث أبدا عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عامة .. لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في ذلك المكان الآخر والزمن الآخر.

عام 1979 م صدر البيان المسرحي الأول لفرقة المسرح الاحتفالي بتوقيع جماعة من المسرحيين المغاربة الذين أسسوا هذه الفرقة عام 1976 م، وكان فيهم المؤلف والمخرج والناقد والممثل وأصدروا حينذاك تنظيراتهم على شكل بيانات مسرحية سعوا في بياناتهم وأعمالهم المسرحية إلى محاولة تأصيل مسرح عربي يعتمد نظرية مسرحية عربية.).

الهوامش:

1 ـ ع. برشيد ـ عتبات البيانات الاحتفالية ـ مخطوط يضم بيانات الاحتفاليين

2 ـ ع. برشيد ـ نفس المرجع الساق

3ـ د جميل حمداوي ـ موقع الفوانيس المسرحية ـ ماي 2008

4 ـــ نزار جاف ـ من أجل مسرح كوردي أصيل ومعاصر ـ مجلة أفق الثقافية ـ الأنترنيت ـ 2005

5 ـ عبد النبي داشين ـ صدور الأعمال الكاملة لعبد الكريم برشيد حد ثقافي بامتياز ـ الخبر ـ شبكة إخبارية شاملة

6 ـ محمد حسين حبيب ـالفوانيس المسرحية ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر عبد السلام مصباح بمراكش

■عبد اللطيف الهدار

احتضنت ثانوية محمد الخامس التأهيلية العريقة بمدينة مراكش يوم السبت 25 ــ 02 ــ 2012 لقاءً شعريا احتفت فيه بالشاعر المغربي عبد السلام مصباح، وبإصداريه الشعريين: «حماءات متمردة» و«هتوريمات على باب الحاء».

حضر اللقاء ثلة من الشعراء والمهتمين، وأطر من المؤسسة المحتضنة، وجمهور جميل من تلميذات وتلاميذ الثانوي التأهيلي. وأداره الأستاذ عبد المجيد الطريبالوطي، الذي رحب في كلمته الافتتاحية بالحضور والضيوف والمشاركين في الندوة، وبالشاعر المحتفى به. مؤكدا على أهمية الشعر، وقدرة الشعراء على الغوص في عوالم بعيدة ومشحونة، والتعبير عنها في لغة فنية تعكس رؤاهم، وتحمل كثيرا من البوحات، وأنهى تقديمه بتجديد الترحاب بالشاعر: عبد السلام مصباح.

ولتقريب المحتفى به أكثر من الحضور، قدمت التلميذة أمل لحبوج سيرة ضافية عن الشاعر همت بالخصوص، نشأته وتربيته ومشواره الدراسي وتأثره بالشعر الإسباني.. وضمنتها بيبليوغرافية شاملة لأعماله ومشاركاته في الحقل الشعري إبداعا ودراسة وترجمة، كما أشارت إلى أهم المحطات في مسيرة الشاعر، وما ترجم له من أعمال إلى لغات أجنبية كثيرة.

بعدها، انطلقت فعاليات الندوة حول التجربة الشعرية للشاعر عبد السلام مصباح شارك فيها كل من: ذ الناقد عبد الرحمان الخرشي، ود الشاعر إسماعيل زويريق ود الناقد مسلك ميمون والشاعر والناقد المصطفى فرحات. والندوة أدارها ذ عبد المجيد الطريبالوطي.

أولى المداخلات، كانت بعنوان: (من مظاهر الإبداع و التمرد في حماءات متمردة)، قدمها الأستاذ عبد الرحمان الخرشي. وقبل أن يباشر الموضوع رحب بالشاعر عبد السلام مصباح، وبضيوف اللقاء من الشعراء الذين أبوا إلا أن يمدوا جسورا من المحبة و التواصل في رحاب الشعر..

وفي مداخلته الرصينة، ترسم الأستاذ الخرشي مفهوم التمرد وعناصر الإبداع في ديوان «حماءات متمردة». وبعد أن قدم قراءة وصفية للمجموعة الشعرية، توقف عند (الإهداءات) في الديوان، مستجليا دلالتها كنصوص موازية، سواء تلك التي تصدرت كثيرا من قصائد الديوان،أو إهداء الديوان نفسه.

وتحت عنوان فرعي: «تجليات العتبة» انبرى الناقد لتحليل العنوان، والكشف عن دلالة لفظة (حماءات)، منطلقا من الصفات الداخلية و الخارجية لحرف الـ(حاء)، وخصوصياته الصوتية، مبرزا علاقة معاني كثير من الكلمات التي تبتدئ بحرف الحاء من مثل: حرارة، حريق، حنين، حب، حمرة، حمى... بموضوعات الديوان: الحب، الحزن، الحلم، الفرح. ليثبت من خلال إبراز هذه العلاقة أن التمرد حقيقة لازمة في العنوان، وهو تمرد إبداعي يذكر بما هو قائم في الشعر العربي القديم والحديث.

ثم ترصد الأستاذ عبد الرحمان الخرشي، مظاهر المنظمة اللغوية والدلالية للحاءات في قصائد الديوان، مستقرئا المعجم الشعري الذي زخر بالـ «حاءات» المصرحة بدلالة التمرد. وهو معجم توزع على حقول دلالية عدة، حقل نفسي انفعالي، حقل الألوان، حقل الزمان والمكان، حقل الألم والمعاناة، حقل الجمال... ثم أردف الناقد استقراءه للمعجم الشعري، بقراءة في عناوين النصوص، وخاصة عنوان المجموعة. كما قدم قراءة مستفيضة للغلاف بوجهيه، والذي صممه الشاعر نفسه في إشارة أخرى إلى تمرده على ما دأب عليه الشعراء في إسناد تصاميم أغلفة أعمالهم إلى غيرهم، وقلة منهم من حذا حذو عبد السلام مصباح.

ثم وقف الناقد عبد الرحمان الخرشي عند خصوصيات الفن الشعري في المجموعة، فلاحظ أن الشاعر يقتفي آثار حركة الحداثة في الشعر العربي. ومن منطلق التمرد يمارس حريته بالكامل على مستوى التصرف في الخصائص الفنية، بدءا بعلامات الترقيم والتنبيه إلى إدهاش المتلقي بالاشتغال على البعد البصري.

ومن الخصائص الفنية التي وقف عندها الناقد، ظاهرة التضاد والتقابل والتي تعكس قوة الشاعرية في نصوص المجموعة، وكذا ظاهرة التكرار في مستوياته الثلاث: التكرار اللفظي، تكرار ألفاظ متجانسة، تكرار عبارات قصيرة ومتوازية، وهاتان الظاهرتان منحتا نصوص المجموعة جرسا إيقاعيا، وجعلتا اللغة الشعرية أكثر استفزازا.

وآخر ما توقف عنده الأستاذ عبد الرحمان الخرشي، جانب التصوير في المجموعة، وهو جانب ــ كما يرى الناقد ــ يتأسس على التمرد وليس على الصورة البيانية أو الرمزية. لذلك جاءت الصورة الشعرية موسعة، ومتسمة بالكلية. صورة تمارس لعبة الغرابة الشعرية الشائقة باعتماد المجاز وبناء النصوص خارج الذاكرة الصرفية.

ثم كانت المداخلة الثانية للدكتور الشاعر إسماعيل زويريق عنونها بـــ(ومضات متمردة في حماءات» عبد السلام مصباح). استهلها بشهادة في حق الشاعر المحتفى به الذي تجمعه به صداقة قديمة ومحبة متينة.

وفي مداخلته، توقف الدكتور إسماعيل زويريق عند أسرار الحروف، وما ترمي إليه (الحاءات)، مستحضرا كتبا و أعمالا أدبية جاءت عناوينها حروفا، مثل «كتاب العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي، و«ألف باء» للحسين التمري... وأعمال أخرى جاءت بعد (حاءات عبد السلام مصباح) جعلت من الحاء أحد مكونات عناوينها، مثل ديوان «رحلة الحاء والباء» للشاعر الموريتاني ادّه ولد باه، و«حاءات حليمة» للشاعر أحمد طليمات، علاوة على قصائد كثيرة كان الحرف مكونا أساسيا لها.(ذكر د زويريق أعمال أخرى).

وفي حديثه عن (حاءات متمردة) أشار إسماعيل زويريق، إلى مخطوطة موجودة بخزانة ابن يوسف بمراكش تحمل رقم 420، تشرح معاني الحروف الهجائية نقلا عن الفراهيدي. كما أشار إلى أن الحاء تعني: المرأة السليطة اللسان، وبذلك المعنى استعملها الشاعر أبو عبد الله الهواري. أما خالد بن حمزة المدني، فالحاء عنده تعني: المرأة الحسناء. وبذلك فهي اسم وليست حرفا. وتأسيسا عليه، فحاءات متمردة عند إسماعيل الزويريق تعني: نساء متحررات. وللتدليل على هذا المعنى، استشهد بنصوص من الديوان، وبخاصة: قصيدة حلم، التي تدور حول امرأة متمردة على الحلم، تغرد خارج السرب. قصيدة تمجد الحب باعتباره تمردا على الكراهية. وبعد تلمسه لتجليات التمرد في نصوص «حماءات متمردة»، انتهى د. إسماعيل زويريق إلى أن الشاعر عبد السلام مصباح من الشعراء الذين تستهويهم خيوط القصيدة المتمردة. وأنهى مداخلته مشيدا بالصداقة الصافية التي تجمعه بالمحتفى به.

المداخلة الثالثة كانت بعنوان: أسلوب التكرار في شعر عبد السلام مصباح، وقدمها الدكتور مسلك

ميمون، تناول فيها التكرار كظاهرة أسلوبية نجدها في الشعر الجاهلي والأحاديث النبوية والشعر الحديث، ملخصا الغرض من التكرار في التوكيد على المعنى ولفت نظر المتلقي وتكسير الرتابة. ومن ثم لامس الناقد مسلك ميمون هذه الظاهرة في ديوان:

«هتوريمات على باب الحاء»، حاصرا إياها في ستة أشكال:

ــ التكرار القبلي، والقصد منه تكرار كلمات بعينها في مستهل مقاطع شعرية.

ــ تكرار في شكل لازمة بعدية (انتهاء مقاطع شعرية بلازمة تتكرر، قد تكون جملة أو كلمة).

ــ التكرار في شكل اسم، وهو تكرار يسعى إلى تحقيق المعنى في إطار إيقاعي.

ــ التكرار اللفظي، وهو مشاع في الديوان، ويسهم في تحقق الوظيفة البلاغية والإيقاعية.

ــ التكرار في شكل فعل.

ــ التكرار الصوتي..

ليخلص الناقد مسلك ميمون إلى أن التكرار في

ديوان: «تنويعات على باب الحاء»، لم يأت اعتباطا أو حشوا أو ترفا زائدا، وإنما هو تكرار يؤدي وظيفة دلالية على المستوى البلاغي، ووظيفة إيقاعية عن طريق تغذية الموسيقى العامة في نصوص الديوان، بموسيقى دائرية.

آخر المداخلات كانت للناقد والشاعر المصطفى فرحات، وقد قُدِّمت بشكل ثنائي في إطار تجربة إلقائية فريدة جمعت بين الناقد والشاعر. الناقد يلقي القراءة النقدية، والشاعر يقرأ الاستشهادات النصية. والمداخلة حملت عنوان: «المرأة في ديوان: حاءات متمردة»، رصد فيه الناقد فرحات ستة نماذج للمرأة في الديوان، من خلال ست قصائد:

1ـ قصيدة حلم: وفيها يرسم الشاعر ملامح امرأةً حلم.. حلم يتلون بتلون حالته النفسية والوجودية. ويتغير بتغير الأشياء التي يتخذها مصدرا للتأمل. وفي تأمله ينتظر خروج المرأة من الممكن إلى التحقق.

2ـ نداءات: نموذج المرأةالقطة، كما ألف الشاعر أن ينعتها. وهو نموذج لا يوجد إلى في ذاكرة الحلم و الاحتمال.

3ـ سيدة الأسماء: مصدرة بإهداء لامرأة حقيقية، امرأة موجودة في الواقع. وبذلك تعكس القصيدة نموذجا مغايرا لتلك التي في الحلم.

4ـ اعترافات: وفيها يبوح الشاعر بمشاعره اتجاه المرأة التي أحب من غير تحفظ، ليعكس بذلك وفاءه لهذا الحب الفطري.

5ـ مرسوم: نموذج للمرأةالنكد. المرأة المسكونة بحب السلطة ..

6ـ وميض في مدارات العشق: نص تحضر من خلاله المرأة الرمز. المرأة الشهباء العينين التي تبتسم للتناقض والتضاد.

بعد الندوة، كان للحضور موعد مع تكريم تلاميذ المؤسسة الفائزين والمشاركين في المسابقة الشعرية التي نظمتها المؤسسة في اليوم الوطني للشعر، والاستماع إلى القصائد الفائزة بالجوائز الثلاثة الأولى بأصوات أصحابها، وهم:

ـ الجائزة الأولى: التلميذة أميمة عطراوي. (أولى باك علوم تجريبية)

ـ الجائزة الثانية: التلميذة نعيمة الباز.(أولى باك آداب عصرية)

ـ الجائزة الثالثة: أنس فاضلي.(ثانية باك علوم تجريبية).

أما باقي المشاركين فهم: (نظيرة بلكَوط ـ حمزة بفردوش ـ سكينة آيت الروم ـ فاطمة الزهراء نعمان ـ يونس الفجري ـ آمال العيوج ـ كريمة الحركاني ـ محسن أبوك ـ لمياء الحمداوي ـ بدر زراديا). وجميعهم حظوا بالتكريم والتنويه اللذين يجبان. وهي بادرة تحمد للمؤسسة، وتطمئننا على المستقبل الشعري ببلدنا، بوجود مثل هؤلاء التلاميذ الذين أبانوا في نصوصهم ذات القيمة الأدبية المبشرة، عن موهبة أصيلة وإمكانات لغوية وتخييلية مهمة. وقبل هذا وذاك عن حب أكيد للقول الشعري. وأيضا بوجود أساتذة مؤطرين يتعهدون هذه المواهب اليافعة، ويخلقون لها الأجواء الملائمة لإبراز إنتاجهم والاحتكاك مع شعراء لهم مكانتهم ووزنهم المحترمين في المشهد الشعري الوطني.

وانتهى اللقاء في جو ثقافي حميم، بتوزيع الشواهد التقديرية والتقاط صور تذكارية مع الشاعر المحتفى به الأستاذ عبد السلام مصباح.

المخرج فوزي بن سعيدي بسينماتيك طنجة

نظمت «سينماتيك طنجة» طيلة شهر فبراير المنصرم «إحتفاءا خاصا» بالمخرج السينمائي المغربي فوزي بن سعيدي، وذلك بعرض أفلامه وتخصيص لقاءات معه يؤطرها نقاد مختصون. وهكذا عرفت قاعتا السينماتيك (سينما الريف) أيام 23 و 24 و 25 فبراير 2012 تنظيم ثلاث لقاءات حضرها المخرج فوزي بن سعيدي وزوجته ومساعدته الفنانة نزهة رحيل.

وشهد يوم الجمعة 24 فبراير 2012 على الساعة السادسة والنصف مساء، تنظيم لقاء حميمي، بتعاون مع نادي «دون كيشوط للسينما»، أجاب خلاله فوزي بن سعيدي عن أسئلة الحضور السينفيلي، وقد أدار هذا النقاش وقدم له بورقة حول بن سعيدي وأعماله الصحافي والناقد السينمائي عبد الكريم واكريم.

أما يوم السبت 25 فبراير2012 فعرف تنظيم لقائين وعرضين لفيلمين لفوزي بن سعيدي، الأول كان لقاءا خاصا بطلبة الكليات مع فوزي بن سعيدي ونزهة رحيل، وعرضا لفيلم «ياله من عالم جميل»، وذلك بتعاون مع «نادي دونكيشوط للسينما» وبتنسيق وتقديم لرئيسه عزيز أربعي.

ما اللقاء الثاني فعرض خلاله فيلم «ألف شهر» بحضور مخرجه فوزي بن سعيدي وبتقديم وتسيير للناقد السينمائي ومدير تحرير مجلة «سينماك» السينمائية المختصة محمد بكريم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوائز مهرجان وجدة للفيلم الروائي القصير

■ سعيد شملال

اختتمت أشغال الدورة الأولى للفيلم الروائي القصير بوجدة بالإعلان عن نتائج المسابقتين الفضية والذهبية؛ ترأس لجنة التحكيم المخرج السينمائي عز العرب العلوي، وضمت في عضويتها كل من الناقد السينمائي يوسف أيت همو، والباحث السينمائي فريد بوجيدة، والممثلة نعيمة إلياس، والشاعرة ثريا مجدولين، ومحمد الصابري، رئيس القسم التقني بالمركز السينمائي المغربي.

فيما يخص المسابقة الفضية، جاءت النتائج على الشكل التالي: جائزة أحسن ممثل عادت لمحمد الأندلسي عن فيلم «ماشي مرتي» للمخرج إبراهيم بن خدة؛ أحسن ممثلة عادت لهجر السالمي عن فيلم «سر من زجاج» للمخرج شرف بن الشيخ؛ جائزة السيناريو حاز عليها فيلم «الحضن الأخر» للمخرج عبد العالي لخليطي؛ وحصل فيلم «سارة» للمخرج حمزة أبو العز على جائزة الإخراج؛ أما جائزة العمل المتكامل فعادت لفيلم «الخاوا» للمخرج خالد سلي.

في إطار المسابقة الذهبية، حصل الممثل مهدي علوان على جائزة أحسن دور رجالي عن فيلم «نحو حياة جديدة» لعبد اللطيف أمجگاگ؛ ونالت جائزة أحسن دور نسائي الممثلة حنان الحوات عن فيلم «الباير» لرشيد الشيخ؛ وعادت جائزة السيناريو لفيلم «بلاستيك» لعبد الكبير الرگاگنة؛ كما حصل فيلم «كليك ديكليك» لعبد الإله الجوهري على جائزة الإخراج؛ ونال فيلم «مختار» لحليمة الورديغي جائزة العمل المتكامل.

أصوات أصوات أصوات

قصة قصيرة

حافلة آخر الليل

كانت آخر المسافرين الذين لفظتهم الحافلة في تلك الليلة. تحمل بين يديها حقيبة صغيرة مملوءة عن آخرها تكاد تنفجر. تضع على رأسها غطاءا داكنا وتكسو جسدها من برودة تلك الليلة بجلباب سميك فقد تقريبا كل ألوانه. انتظرت «فاطمة» قرب الطوار قليلا ثم وضعت حقيبتها جانبا وجلست فوقه تطلب الراحة لرجليها اللذين سقاهما الصقيع وتجمدتا من كثرة الإنتظار. أتت «فاطمة» إلى المدينة طلبا للعمل الذي وعدتها به إحدى قريباتها. فهي لا تملك تعليما كافيا للعمل في الوظيفة العمومية كما كانت تحلم وهي بعد صغيرة. كانت دائما تقلد دور المعلمة وتؤدي صديقاتها دور التلاميذ. لعبة جميلة أحبتها فاطمة وجعلتها تتقنها بشكل كبير لدرجة تلقيبها من طرف صديقاتها بالمعلمة. لسعها البرد حتى اصطكت أسنانها وفقدت الإحساس بيديها ورجليها. صمت القبور يلف المكان، فرغت الساحة من زوارها وظلت فاطمة تحتمي بجلبابها تقف مرة وتجلس أخرى. تلتفت يمينا ويسارا عل أحدا تعرفه يظهر. قررت في النهاية الاستسلام لقدرها والاعتماد على رجليها المتجمدتين بحثا عن سيارة أجرة توصلها إلى بيت قريبتها التي لم تأت للقائها. بخطى حثيثة ومتوترة أجهزت على الطريق الممدد أمامها والخالي من المارة إلا من بعض من لفظتهم الحافلة مثلها وما زالوا يبحثون لهم عن مأوى. نقرات قوية بحذائها على الطريق تحدث نغما ليليا صامتا يصاحبها ويؤنس وحدتها وتشعر من خلاله بارتفاع نبضات قلبها وتوتر أعصابها.

قريبة فاطمة تعيش بالمدينة وكانت تأتي لزيارتهم في المناسبات. سحرت فاطمة بحكاية قريبتها عن عالم المدينة الذي ينفض الغبار عن الأحلام المتآكلة ويجعلها ترى نور نجومها.. هامت مع أحلامها حتى قررت مغادرة قريتها الصغيرة والاستقرار بالمدينة. سمعت خطوات خلفها تعلو كلما أسرعت وتخفو كلما أبطأت. انتابها شعور مخيف وإحساس بالغثيان. أسرعت دون أن تلتفت إلى الوراء. عرق في عز البرد يتسلل إلى جبينها، نتيجة الخوف والارتباك والسرعة الشديدة. وما تكاد تجد لها طريقا على تضاريس وجهها حتى تتجمد في مكانها. استقر بها الخوف وهلكت قبل الأوان. ففكرت في لحظة هيجانها، أن تلتفت إلى الوراء. كبرت فاطمة وكبر حلمها الذي تبدد عند منتصف الطريق. في يوم، اسودت الدنيا في وجهها وانقلبت حياتها رأسا على عقب، لما قرر والدها أن تترك الدراسة بحجة الحاجة واليد القصيرة. تصادقت مع أيامها المهزومة وتركت حلمها جانبا مركونا في ركن من أركان غرفتها الصغيرة وهمست له «انتظرني، سأعود إليك قريبا.» وراحت تعمل بيديها في الحقل تارة وترعى غنم الغير تارة أخرى. حياة ألفتها بعد مضي زمن غير طويل. وجدت ظلام دامس يستوطن كل جزء من أجزاء المدينة الفسيحة ويوحي بارتكاب أي جريمة تحت جنحه. لا أثر للخطوات التي أحدثت هلعا بداخلها. انتابتها الشكوك وراحت تحدق بعينيها مليا محاولة كسر حصار الليل وتهدئة خفقان قلبها. «لا أحد. غريب هذا الأمر.» حدثت نفسها بصوت مسموع. تذكرت ساعتها يوم كانت ترعى الغنم وحيدة كعادتها، حاصر طريقها رجل كان مارا من هناك. اقترب منها. فرت منه. احتمت بغنمها. فكان أقوى منها. عاندت الخوف وذاكرة الأمس والليل البارد واستمرت في مشيها. فعاد صوت القدمين من جديد. توقفت، صمت مطبق. استمرت، التفتت، لا أحد. «ما هذه الليلة الملعونة». في لحظة، يرن الهاتف، إنها قريبتها تسألها عن مكانها. لوم وعتاب شديدين من طرف فاطمة لقريبتها. اعتذرت لها بحجة أنها كان عندها ضيوف. وعند عودتهما إلى البيت، علا فجأة، صوت فاطمة غاضبا وحكت لها حكايتها مع صوت الأقدام. انتابت قريبتها ضحكات هستيرية حتى دمعت عيناها. قالت لها بصوت ضاحك: «كنت تسمعين فقط صوت قدميك..» وانفجرت فاطمة ضاحكة بدورها كأنها لم تضحك منذ زمن. تكررت زيارة قريبة فاطمة للعائلة خاصة لما علمت بخبر انقطاعها عن الدراسة. كانت تأتي محملة بالفواكه الغالية الثمن وبعض الملابس لفاطمة. عند كل مرة، تلوم أمها على ترك فاطمة إلى جانبها وهي تحمل كل هذا الجمال والشباب. قالت لها يوما «..بالمدينة تستطيع أن تجني المال بسرعة.. وأن تشتري لكم بيتا كبيرا..» في هذه الأثناء، كانت فاطمة في غرفتها يصل إليها الحديث رغما عنها. بحثت عن حلمها الذي ركنته في أحد أركان غرفتها، بدا باهتا وبلا ألوان. لم تفهم ولم تسأل. تركته جانبا وخرجت لا تلوي على شيء. أقبل المساء، عادت فاطمة بالغنم إلى أصحابه. ولجت غرفتها في صمت. منذ سمعت الحديث الذي دار بين أمها وقريبتهم وهي تائهة غير مستقرة لا تلوي على شيء. بادرت أمها في غفلة منها «أريد الذهاب إلى المدينة.»

توالت الأيام تتشابه عند فاطمة. نهارها مثل ليلها. أكل طيب ولبس أنيق ونوم.لا تغادر البيت إلا برفقة قريبتها. في كل مرة تسألها عن العمل الذي وعدتها به، تطلب منها أن تنتظر وتصبر على رزقها. نامت فاطمة في العسل حتى نسيت لماذا أتت إلى المدينة. أصابها غثيان كثير وإرهاق بدون سابق إنذار. ارتابت قريبتها للأمر. سألتها عن السبب. أجابت ببراءة كل الأطفال: لا أعرف. ربما الأكل.. قريبتها عالمة بخبايا الأمور من خلال مكوثها بالمدينة منذ زمن واعتمادها على نفسها في تدبير حياتها. ظلت تراقبها بشكل مريب. فلاحظت ما كانت تخشاه. انتفاخ بطنها؟! صفعتها على خدها حتى انبطحت أرضا وسال الدم من أنفها وقالت لها بعنف: ما هذا يا بنت الحرام؟ هاجمت فاطمة ذكريات ذلك اليوم المشئوم الذي أسقطها ذلك الرجل أرضا وبكت بشكل مجنون وأخذت تضرب بطنها حتى أغمي عليها.

استحال الشارع إلى مسكن فاطمة الجديد. تزحف بخطى متهالكة باحثة عن خيط رفيع يجعلها تتمسك بالحياة. صراع بالليل والنهار من أجل البقاء. «أنا لم آت إلى المدينة لأعيش هذه الحياة.» قالت يوما لصديقة جديدة من سكان الشارع. ضحكت صديقتها بمرارة حارقة وقالت: «لماذا نعيش في الشارع؟» سكون مجروح ودموع تحمل مرارة كل اللحظات التي عايشتها فاطمة. التفتت إلى صديقتها التي كانت تتكلم كالمتعلمين وسألتها نفس السؤال: لماذا نعيش في الشارع؟ أجابتها صديقتها بابتسامة ساخرة: لأنك تحملين العار وأنا أيضا والأخرى... والأخرى... أعادت السؤال محاولة الفهم: أنا لم أفعل شيئا مذنبا. أنا ضحية و...هنا انتابت صديقتها ضحكات مجلجلة: كلنا ضحايا لكن في نظر مجتمعنا كلنا مجرمات. لم تفهم هذا الكلام الكبير، بعينيها حيرة. قالت: وأين القانون الذي يجب أن يحمي الضحية؟ أجابتها صديقتها كحكيم في الدنيا: المجتمع هو الذي يحدد القانون يا صغيرتي... الفاهم يفهم... تيارات هوائية باردة تلسع بدن فاطمة. تجمدت حركتها إلا من عيونها التي أدرت دموعا هاربة من مثواها الساخن. لم تتجمد. تحركت بسرعة فائقة وأحدثت جداول وأخاديد على ملامحها. أطلقت العنان لصرخة مدوية زلزلت سكون المكان ووحشته، نادت على أمها، سألت أبيها عن ما حصل لها وما يحصل لها. همست: «أنا لم أفعل شيئا. السبب هي الغنم.. لماذا لا تعاقبوا الغنم؟.. لماذا لا تعاقبوا الغنم..».

■ أمينة شرادي
-المغرب-

إبداع إبداع إبداع

قصة قصيرة

طعم القهوة الحلو...

كلثوم زنينة –الجزائر–

كنا قد التقينا صدفة على شباك الذاكرة العتيقة، نظراته التي كان يصوبها نحوي بين الفينة والفينة، كانت تفضح تجاهله، كانت تعيد شريط أيامنا الجميلة على شرفات الأحلام، لتروي جراحات حب حاول الزمن تخفيف آلامه.

لا أعرف كيف جرتني خطاي اليوم إلى هذا المكان، هل هي بقايا الشوق التي حاولت دفنها في أقاصي القلب؟ لست أدري... ليس من عادتي شرب القهوة بعيدا عن دفتر يومياتي، أتجرعها كل مساء وأنا أدون جراحي، وأحلامي، مرارة قهوتي كانت تخفف بعضا من أحزاني. لكني اليوم.... سوف أشربها بين صفحات ذكرياتي، لذلك سأجعل قهوتي حلوة على غير العادة.... أتراه العطر التائه بيننا مازال يبحث عنا؟ مازال يحلم يوما أن يجمعنا، هو ذاك الذي ساقنا اليوم هنا؟؟ شربت قهوتي على عجل، حتى لا تغريني حلاوتها بأمل جديد، بميلاد جديد يحطم ما بقي من كبريائي، وأنا التي حاولت كتم دقات قلبي وهي ترفرف نحوك في لهف، حاولت لملمة أشواقي المبعثرة حولك تريد أن تغمرك وتبكي على كتفيك كطفل مدلل... أردت مبادلتك التجاهل ذاته الذي قابلت به لقاءنا العابر هذا. وخرجت مسرعة، دون أن أنسى تفحص كل ثيابك وقسمات وجهك، وحتى عطرك الذي ظل يلاحقني دائما... مازلت تحتفظ بالقميص؟؟... سعادة تشبه سعادة لقاءاتنا القديمة، غمرتني لأنك ترتدي القميص – آخر هدية كانت لك مني قبل أن تهديني رصاصة الرحمة لتشفيني من حب سكنني حد الجنون.... – دفنت إحساسي بداخلي مخافة أن يكون بداية أمل جديد يعيد إلي أحزان الفراق... غير أن سعادتي أغوتني بالعودة قليلا، وتفحص القميص ثانية. حاولت المقاومة لكن جنوني كان أقوى، وجرتني خطايا مرة أخرى نحوك، لم تكن الصدفة هذه المرة من جمعنا، بل كانت أشواقي هي التي وضعتني على دربك المدجج بالأشواك.... وقفت أمامك فجأة، ودون سابق إنذار، لم تنتبه حتى لوجودي، فقد كنت مستغرقا في عالم جريدتك المقدسة، وكأني بك تبحث بين صفحاتها عن حلم أضعته، عن حب تركته يوما في انتظارك ولم تعد. أعرف أنك تعشق أخبار الخراب، أخبار الحروب والدمار، لأنك سريع النسيان.... لكن أن تتناسى؟؟

– عفوا.. هل نعرف بعضنا؟؟

– ....

لم تكن دهشة تلك، لم تكن مفاجأة... كانت صاعقة نزلت بي، وجعلتني أتسمر في مكاني وأنسى طعم الكلام ولون الحروف...

– عـــفوا...عف...وا...

ورحت أنسحب من أمامك أحمل أثقالا من الذكريات التي التصقت بجلدي بعد أن اقتربت منك بغير مضاد حيوي، وكنت مشغولا بطلب قهوة ثانية تجدد معها بحثك بين صفحات جرائدك المكدسة على الطاولة.... علك تكتشف خبرا لم يقرأه أحد غيرك، لأنه كتب فقط من أجلك أنت...

قصة قصيرة

فراغٌ مُتخم

كانت جالسةً فوقَ الكنبة البيضاءِ التِي صارت سوداءَ لكثرةٍ من تعاقبَ عليها مِن الجالسِين والنائمين والآكلين والشاربين من أهل البيتِ والضّيُوف، تُطَرزُ الثوبِ الذِي أعطتهُ إيّاهَا إحدَى العَمِيلات ..

أمّا هُو فكان جالساً فِي الكنبة المُقابِلة لهَا،يُدخِن سيجارته الثالثة على التوالي أو الرابعة، من يدرِي؟..

فما عادَت تعرفُ الحسابَ لشدة ما يدّخنُ من سجائرَ، أو لعلّها توقفتْ عن الحِسَاب، منذِ توقفتْ عن توقع إقلاعه عن التدخين، بعد أن جربت كُل الوَسائلِ المُمكِنة القَائمَة علَى التّرغِيب والتّرهِيب دون جَدوى.

كان مُصراً على إحراق تلك اللعينة أمامها،حتى صارت تكتفِي بالتأملِ فِيه وهو يَحترق في قلبها بعدَ أنْ كَانت تحترقُ حباً لهُ، كما تحترق سيجارته تلك بين يديه تارةً وفي فمه تارةً أخرى.

هَاجر بلحاج –المغرب–

لم تعد تزكم أنفها رائحة الدخانِ، فرائحة الثومِ المنبعثة من أصابعها تشغلها عن أي رائحةٍ أخرى..

ربّاه كم تمقتُ تلك الرّائحة الكريهة، رائحةَ المطبخِ والشّقة وأوساخ الأطفال وعرق زوجِها..

رائحةِ حَياتِها العفِنة هذهِ..

رَائحَتها هِي..

فقد باتت تتقزّز مِنْ نفسِها جِداً وكأنّمَا رائحة المكان والأشخاصِ المحِيطِين بِها فِيه، تغلغلت فِي مسّامِها الجِلدِية، لتُصبِح هي الأُخرى مَصدرَ رائحةٍ بعد أن كانت مُجرّد مُستقبِلٍ لهَا.

التفتتْ للغرفةِ المُجاورَة بعد أن سَمِعتْ صوتاً ما، كانتْ حَماتَها العجُوزَ وهي تلعنُ حظها الأسودَ الذي جَعل زوجَها الثاني يُطارِدُ أنثى في عمرِ الزهور، تاركاً إيّاها في هذا العفنِ اللّعين مع ابنها العاق العَاطِل وزوجته الغريبة..

ابتسمت ابتسامةً صفراءَ وهي ترَى زوجةَ ابنها الغريبةِ تلك ترمقُها بنظراتٍ يغلب عليها الفراغُ من كل المعَاني المُمكنة التي قد يستقيها شخصٌ من النّظر لعَيني شَخصٍ آخر.

توقفتا عن تبادلِ النّظراتِ بعد أن سَمعتا صَوت الأطفالِ الأربعة وهمْ يَطرقون الباب بِقوة:

– ششِشت أنا من رأيتها أولا، أنا من سيحصل عليها..!

– ششش أنا الأكبر فيكم، وأنا من سيحصل عليها..!

– شش ولكني أنا.. أنا من أحضرتها إليكم، كلكم كنتم خائفين في البداية، كلكم كنتم مرعوبين من الكلب، لكني أنا الشجاع المهيب، البطل العظيم الجسور، تشجعت وأحضرتها إليكم.. وأنتم لا زلتم في شباك الخوف مترنحين..!

– أنا من حملتها طول الطريق وأنا فقط من سيأخذها..!

تعالت أصواتهم واختلطت بدخانِ السيجارةِ ورَائحةِ الثّوم ولَعنات العجوز، وضيق المكانِ، والفرَاغ الذي يقطنُ القُلوب قبل الجيوبَ، وصوتُ مغنية من مغنيات هذا العصر تتغنج عبر الأثِير «آه ونص»،

وضحكات مجلجلة تنبعث من الشقة المجاورة، وطنجرةُ ضغط فوق النار تصرخ بأعلى الأصوات، وصورة غير واضحة لمذيع يعلنُ عبرَ التلفاز «تعلمكم الحكومة الجديدة أنها ستبدأ في خطتها العتيدة والتي استقتْها من الإيديولوجية المجيدة السارترية الأفلاطونية والرأسمالية...».

ورأسُها الصغير جِداً الكبيرُ جداً المثقَل بالهموم، والأحلام الوردية والمنزلِ الجميل والفارس الوسيم، والعقد الذهبي الذي خطفَ لُبّها منذ رَأته ذات مرة وهي مارة أمام أحد محلات الذهبِ وسط المدينة، وأمنيةً تعشّش في دواخِلها الصغيرة المُرهقة من تفاصيل الحياةِ والفراغ المُتخم.. أمنيةً بريئةٍ تهتفُ فيها «ليتني ما تزوجتُ ولا أحببتُ!.. وليتني ما ولدتُ ولا لهذه الدُّنيا خرجتُ..! ليتني ياليتني أمُوت وأدفنَ في التراب فلعل الديدان هُناكَ أرحمُ مِن هذَا الواقع اللّعِين..!»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

رأس الديك الأحمر

أحمد الخميسي -مصر-

ضغطت القبضتان جناحيه بقوة إلى جنبيه، فأحالته إلى كتلة مدمجة لا يتحرك منها شيء ماعدا الرأس بعرفه الأحمر ومنقاره يضرب يمينا ويسارا بجنون. إجتهد ليتملص من القبضتين مهتاجا بحب البقاء. حث جناحيه على الرفرفة دون جدوى. لحظة، هوت بعدها السكين على عنقه بضربة باترة فصلت رأسه عن بدنه. طار الرأس في الهواء مسافة ثم هوى على الأرض، تقلب متدحرجا حتى سكنت حركته تحت حافة الثلاجة. راحت العينان الضيقتان اللامعتان تحيطان بالمشهد أمامهما، تتابعان خيط الدم على البلاط الأبيض، تلاحقان تخبط البدن بين قدمين بشريتين راسختين.

دم لم ينزفه الجرح بعد يواصل مسيرته في الدماغ والبدن المفصولين. يحدق الرأس مذهولا في جثمانه وهو ينهض وحده، متحاملا على مخالبه وساقيه وفخذيه. ينفش ريش صدره ويتقدم خطوة للأمام من دون رأسه. يتمايل. يضغط على مخالبه ليحفظ توازنه. يتجه إلى اليمين. يتوقف مكانه متجمدا. بركة دم صغيرة تتسع حول مخالبه، وبقايا العنق المقطوعة تتلفت بالغريزة بحثا عن طريق.

يرمق الرأس ساقيه ترتجفان. هما ساقاه، وهذا صدره الذي شق الهواء فوق سور البيت القديم، والريش البني الأقرب للأحمر ريشه اختال به بعد معاركه مع الديوك الأخرى. يشتعل الرأس رغبة في الزحف إلى بدنه، وحين تغدو الرغبة جارحة من اليأس يرتد إلى ذكرياته. فجر القرية التي كانت تفيق على صيحته، هوائها. حوش البيت الذي كان يلتقط الحبوب من أرضه. الغيطان المفتوحة خلف السور. بئر المياه الذي كان يثب إلى حافته. الدجاجات اللاتي كن يحطن به في نصف قوس في مشيه وفي جثومه حين تعتم الدنيا. الزرع الذي يبس فجأة من حوله. البقرة التي ماتت. الكلاب التي ضمرت. اليد القوية التي اختطفته وزجت به في قفص وساقته إلى مكان بعيد. منقاره الذي قصوه بآلة حادة. فتات الطعام. العش الغريب. الحلم الذي راوده مئات المرات كل مساء أن يستعيد حريته لولا بدنه الذي كان يتردد ويطوي جناحيه على السلامة في الليل. الآن يتفجر الجثمان بالمهانة التي اختزنها طويلا، مهتاجا ثائرا يفتش عن منفذ. يخطو بمفرده إلى الأمام. يرتطم كالأعمى بساق سلم خشبي. يكاد أن يقع. يشد عضلاته ليظل واقفا. يندفع غير آبه بشيء فيصطدم بماسورة حديدية تحت حوض الماء.

الرأس الملقى تحت حافة الثلاجة يرى المنفذ

إلى النجاة. الباب. إذا عبر منه سيسترد حريته ووقفته بشموخ. الباب. الباب.

خيوط الدم الأخيرة توشك أن تنهي مسيرتها في الرأس، فيشعر بعطش قاس، بالضعف، بدوار، باختلاط الأفكار والذكريات والرغبات، بحاجة ماسة إلى دفء بدنه وحرارته، بومضات عقله تتباعد وتبهت لحظة بعد أخرى، بالمسافة القصيرة من البلاط الأبيض تغيم بينه وبين بدنه.

فجأة، انفلت البدن من بين القدمين البشريتين. رفرف لأعلى، دار في الهواء دورة عجيبة. ضربت جناحاه بين السقف والأرض. اندفع إلى نافذة مفتوحة وانطلق منها إلى الخارج. لقد وجد طريقا.

العينان شاخصتان إلى النافذة. لقد نجا! نجا! كيف لم تخطر النافذة على بالي؟!

إنه أنا من دوني! كيف حدث هذا؟

يخبو لون العرف الناري على البلاط الأبيض، ويحشد الرأس كل ما تبقى من ومض يتسمع جناحيه في الهواء البعيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

النقت

محمد كماشين -المغرب-

يسكنكما ما يسكنني من قنوط ينسل من بين أهداب العينين الأمهقين، كما لو كنت نواة يصعب تكسيرها تتخيلني وأنت ترصد سكناتي، بالأمس كنت تستخف بي، تنعتني بأرذل النعوت، ولا تتوانى عن طرد النوارس من مرافئ الدفء، وبث شباكك بالزوايا القصية لاصطياد هنيهة فرح!؟

خواطر تصارعت بالرأس الكبير، وهو يرسل النظر بعيدا يرقب زرقة البحر وصفاءه، يتنهد، يدير ظهره، ومن فوق السياج الحديدي القصير، يحملق في الوجوه العابرة يعتريه شعور بأنه من طينة أخرى غير هذه السحنات الحاملة لألوان غثيانية.

«لكي أعرف أطول شعاع تعين معرفة نقطة المركز»، لعن القطر وما تولد عنه،، وبرح مكانه ليندس وسط الطينات، مديرا ظهره لعشاق الحذلقة.

أجساد وأشباه رجال، جثت فوق الكراسي منبطحة يمينا لا تكف عن ممارسة الهواية اللعينة، تخيلهم أحجارا تتكوم، أيادي بضة تحملها تقذف،،، كلت طبلة أذنه من أزيز ملأ انقباض صدره، وترهل أيامه، ومن السهر المسائي، وأخيلة العوالم الوردية.

يرسل نظرة للجهة الأخرى يدلف القاعة، تحاصره الإطارات يحس بالضيق بالضجر بالتثاوب.. يدنو من الإطار المواجه، ترتسم الشفتان تبتسمان، يتوهم بل يتذكر سخريتهم يغادر زحمة الألوان لزحمة الكتل المنبطحة المحدقة التي لم تتكوم بعد.

يطلق لرجليه العنان تقوداه، ينحدرا به يوفطا في المشي، كل الأنظار تتجه إليه، يعدو يعي نظرات الدهشة!!!!!

يفسحون له الطريق، رافل وسط «نهج الحرية» يلفظه إلى «سوق بارا»، حتما «بارا» خارج أوبئة الوحل، دائرة الكتل المسترخية.... يطوح بيديه يطوح تتملكه النشوة يقذف يطوح باللاشيء، بالفراغ، ينهار يتمالك نفسه يعتدل في مشيته يتجاهل تمتمات الهذيان الفضولي، يندس بين الحوانيت الصغيرة قاصدا إحداها،،، يسأله النادل، يجيبه بكل برود: زليفة ببصارة، قطعة خبز، برتقالة، وصحن حجارة ./.

نصوص

قريبا من الله: صور تذكارية للموت

لم تخلف لنا الوالدة أية صورة. الغالب أنها لم تتصور قط، لذلك لا أستطيع أن أحدد لها ملمحا، ولن أتعرف عليها إن حدث ــ بمعجزة ــ والتقيت بها في الشارع، ربما ستتعرف علي هي العائدة من عالم الغيب. وحينذاك من سيحنو على الآخر: الإبن ذو الخمس والثلاثين عاما، أم الأم التي توقف سنها عند الرابعة والعشرين؟! أنا أكبر من والدتي...! منذ وعيت هذه الحقيقة لم أعد أحس باليتم بالحدة نفسها، على الأرجح هي التي تستحق العطف والحنان.

الصورة الوحيدة والواضحة التي أحتفظ بها في ذاكرتي هي صورة حمامة بيضاء.. هكذا رأيتها ذات ليلة في حلم مراهق، كانت تنظر إلي من مسافة وكأنها لا تستطيع الاقتراب أكثر، نظرة تضامن فيها الكثير من الحب وغير قليل من الحزن والأسف. زارتني في المنام متقمصة صورة الحمام، لكنني عرفتها، مثلما يعرف المؤمن الله، وتيقنت من أنها هي.. وأنا كنت مؤمنا، وكنت قريبا من الله.

لا، بل هناك صورة أخرى لن أنساها أبدا، بالرغم من أنها غدت ملتبسة وأقل وضوحا بفعل الزمن، وبفعل التفاسير والتأويلات التي أدخلها عليها الكبار. حدث ذلك في بحر الأسبوع الذي شهد الجنازة. كنا ننام مع جدتي، وربما نامت معنا بنات عمي في غرفة واحدة، عندما أطلت بوجهها من الباب فرس، أومأت لي فتبعتها وكأنها ستقودني إليها.. إلى أمي التي أتحرق لها، أو كأنها هي..! كانت الفرس تشع بياضا، لا شية فيها، تحت نور القمر في فناء الدار. وحين تعثرتُ وقفتْ تنظرني وحمحمت محركة قوائمها. حثثت إليها على أربع، وفي اللحظة التي كدت ألمسها انتشلتني يد من الأرض. كانت يد جدتي، عادت بي إلى الفراش... وقيل لي الفرس «عودة المقابر» ما كان علي أن أتبعها، وأن جدتي أنقذتني في تلك اللحظة الحاسمة من شر مستطير...

عدا هاتين الصورتين لا أحتفظ لها، في الواقع ومنه، سوى ببعض ذكريات هلامية. أذكرها، مثلا، وهي تعود من الغابة تنوء تحت حمل من الحطب، مرتدية منديلها الجديد المخطط بالأبيض والأحمر ومعتمرة شايشيتها ذات «النواويش»، أو راجعة من البئر وأنا معها أتمسك بذيل البغلة. أذكر سقوطي وإياها عن ظهر الدابة ونحن ذاهبين لزيارة جدي، فأنهض لأنفض عنها ما علق من غبار الطريق، غير مبال بما يكون قد أصابني، وأنا بعد في عامي الرابع ــ هل أتذكر الحادثة فعلا، أم أحفظها فقط لكثرة ما سمعتها من الكبار!ــ وأذكرها ممسكة بمصباح الغاز ذات ليلة، و أنا ألف حولها، وتحاول حمايتي من والدي الذي عاد من سفر ولم يجدني بالبيت.. أذكرصرختها، وأذكرها تسقط فاقدة الوعي لما جرحتُ رأسي بموسى الحلاقة الذي تركه أبي في نافذة (سمعت فيما بعد أنها لا تطيق رؤية الدم).. أتذكرها تعمل المنجل في حقل الزرع، بينما أرقد عند جذع شجرة لوز يعبث بي نمل ويقرصني فتهب إلي...

يخيل لي، بل يمكنني الجزم (غير متعلل ولا محكوم بضرورة سردية) أتذكر كيف ولدت صامتا وظللت أبحلق في الوجوه من حولي لحظة استقبالي للعالم، متسائلا في استنكار من أين انبثق كل هذا الظلام الأبيض؟! وهذه الأشباح، والضوضاء! أتلقى الصفع على مؤخرتي كي أصرخ، لكنني أزم شفتي في عناد وأرفض البكاء... أعلم الآن أنني قلت ما لا يقال، وأن القارئ لن يصدقني، ضاربا بسيرتي بينكم عرض الحائط، سيقول هذه الصورة بالضبط مجرد استيهام أدبي، لذا أستسمح وأضع نقطة النهاية لهذا الهذيان.

بورتريه لعبد اللطيف الخياطي
بريشة الفنان أحمد أفيلال

الدار الخالية

أم الأولاد تعود لتغتسل ولتضع الماكياج أمام المرآة. وأنا أعود لأغتسل ولأحلق ذقني أمام المرآة.. وفي الأثناء يتحول البيت إلى فوضى، أما المرآة فلا تعكس سوى النفايات.

اليوم لم أر وجهي في المرآة، ليس لأن أبناء العاهرة غيروا الأقفال، ولكن.. المرآة لم تعد تعكس سوى الأشباح ووجوه العفاريت.

عميل مزدوج

في زمن مفترض، قبل عصر النت أو خلاله، لست أدري، كان «القرانْ» يلعب دور الشمعدان، لينير لأقرانه طاولة اللعب، مكتفيا بالألم اللذيذ، حسب قوله، وبعدَ دموع الشموع حتى الذوبان الكلي.. شمعة بعد شمعة حتى اكتفاء الشلة من اللعب المباح.

لكن ما إن هبت رياح الثورة، التي أحدثت شقوقا في وكر الرنيلة، حتى شوهد يتقدم المظاهرات الحاشدة، يقف موليا ظهره للجموع، ثم ينحني وينظر إليهم من بين ساقيه... فإذا سأله سائل أجاب:

– أنا سعيد.. أنا أمثل الساعة الرملية.

■عبد اللطيف الخياطي – المغرب

شعر

بكاء البحر

– 1 – بكاء البحر

قمراً كُنتِ في السماء
والبحرُ من تحتكِ
فخورٌ بردائه،
فجأةً سَ
قَ
ط
تِ من السماء
فلما رماكِ الموجُ
على شاطئ قلبي
بكى البحر على فعله..
فعُدنا معاً
إلى السماء..

سعيد موزون -المغرب-

– 2 – غضبة القمر

أرادَ البحرُ
أن يقطفَكِ من السماء
ليذوقكِ ..
فقلتُ:
هل أصفعُهُ على خدّه المالحْ
أم .. أسامحْ؟
قلتِ:
أبداً، لا تُصالحْ.

– 3 – إرعاف البحر

البحرُ يختالُ كالطاووس
أمام شرودكِ ..
احترقَ قلبي
فَقَدْتُ لغتي
إلا لُغةَ يدي:
شَهقَ البحرُ
..
صار
دَ
م
اً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

الرجل الذي أضحك الحمار

حدّثني رجل من أهل النظر سقط عني اسمه، وأوصاني ألا أبوح بهذه الحكاية لأحد أبدا، فرقّشْتُها خلسة على ما سردها، علّها تكون عبرة ومددا، قال:

«قيض لنا أن نلتقي بصاحب الحمار علال بن شلال نضّر الله وجهه، وبَسَط ظَرْفه، في مجلس والي المدينة حالم بن ظالم، مع ثلة من خاصته وندمائه، منهم نديمه المفضل صاحب القطار رحال النمام، وهو مجلس طافح بالأنس والسمر. وبعد أن دارت كؤوس الراح، وتَشَنَّفَتْ أسماعُنا بأصوات القيان الساحرة، وهامت عيوننا وألبابنا في بساتين أجساد راقصة لا تُسْبَر، تدور كالخذروف، وتنساب لدنة بيضاء كالصوف، اشتد اللغط حول فضائل الحمار ونواقصه، واستشرى النّبْز بعلال وبحيوانه، بتشجيع من الوالي نفسه. وعلال هذا، أعزك الله، سائس لدواب أكابر البلد، وعُرف في المدينة بصاحب الحمار، لأنه لا يمتطي إلا ظهره، ولا أحد أدرى بسريرته غيره، وترسخ هذا اللقب أكثر بعد الحادثة الطريفة التي سأسردها لك، فشغلت الساكنة، وانهمرت على رأس حالم بن ظالم شواظا ساخنة.

ولقد قيل في المجلس على سبيل إثارته:

– أصحيح يا علال أن إحدى أتانك ولدت جحشا جميلا قبل أن تلقى حتفها، لقدر رأوك تحمله بين ذراعيك وتلقمه حليبا..

أجاب مبتسما:

– أجل يا سادة، إنه جحش يتيم.

عقب أحدهم:

– لا تنس حفل العقيقة، متى نويت أن تقيمه.

رد بسرعة بديهة والابتسامة لا تفارقه:

– قريبا، سأقيمه خصيصا لكم، أنتم مدعون، متى ما رأيتم الحمير قادمة فاتبعوها.

علت الأصوات منددة:

– خسئت يا ابن الخبيثة.

قال بهدوئه المعهود:

– لا يأبى الدعوة إلا لئيم.

متى ما رغب أحد في شراء حمار أو سقطت دابته مريضة إلا وقصد علال بن شلال منتفعا بمشورته، أو مصطحبا إياه إلى بغيته، تصوّرْ أن الحمار أعز المخلوقات إلى قلبه، لدرجة أنه عندما غضب على ابنه بسبب إحجامه عن أداء فاتورة الكهرباء طرده من غرفته وأسكن فيها الحمار.

وفي مجلس سمر الوالي تحدى الجميع أنه قادر على إضحاك الحمار. نعم، أجزم أنه بإمكانه أن يُغدي هذا الحيوان البئيس بفرقعات من الضحك، ويجعله يستغرق في القهقهة بدل النهيق، وما على الذين يرتابون في أمره إلا أن يركبوا التحدي إن أرادوا، أو فليتراهنوا معه بما شاءوا، آنذاك سيريهم برهانه نهارا جهارا. كان يرفع من هامته ويقول بثقة طافحة:

– أليس لهذا المخلوق إرث طويل في تجشم المشاق

جمال الدين الخضيري

وتحمل صروف الدهر وسياط الإنسان، فالضحك أهون وأيسر من جميع ما قصم ظهره وأدمى جلده، فما الذي يمنعه من ذلك؟!

يقسم بأغلظ الأيمان أنه بحركة بسيطة منه سيجعله يضحك كأي إنسان.

قال الوالي حالم كارعا قدحه مبللا لحيته، دافعا بالتندر إلى أقصى مدى:

– لو أسعفني في ذلك صاحب القرار الأوحد، لأنصفنا هذا الحيوان وجعلناه شعار البلد، أسوة بالدول العظمى وأحزابها العريقة الذين ما فرطوا قط في الحمار، جبرا لخاطرك يا علال، لعل الشعب يقتدي به في تحمله لشتى صنوف العذاب.

قال صاحب القطار الذي لا يكف ريقه عن النثار:

– مستعدون أن نضع صورة الحمير في منازلنا وسياراتنا وقطاراتنا، لكن نخاف أن تقوى شوكة علال ويتكالب علينا بعد أن يحظى برضى هذه المخلوقات، ويصبح الناطق باسمها.

رد علال:

– يكفيكم أنكم تعلّقون صفائحها على أبواب منازلكم، وتجعلونها سبلا للخلاص، غريب، تتلمسون الخلاص من محتاجين للخلاص.. !!

تدخل الوالي بصوت متقل أبح لفرط ما استقر في بطنه:

– علينا ترويض الجحوش أولا والأخذ بناصيتها حتى نحصل فيما بعد على حمير جيدة.

قاطعه رحال:

– لكن يا صاحب العز والسيادة، يستحيل ذلك، فلي خبرة طويلة في هذا الشأن اكتسبتها باعتباري سائقا للقطار.

رد علال ساخرا:

وما علاقة الجحوش بالقطار؟

سرعان ما عاد إلى كلامه:

– إن أمهلتموني برهنتُ لكم عن هذه العلاقة، ونظر نحو الوالي كأنه يطلب منه التأمين على الاستمرار قبل أن يستطرد قائلا:

– طول عمري وأنا أقطع البراري والفيافي بالقطار، فرأيت من الحُمُر ما لم ير أحد، عن بعيد تلوح لي دواب جاثمة في السكة، حتى بت أميز بين الجحش والحمار قبل أن اقترب منها.

ردد أكثر من صوت:

– يا سلام على نباهتك، إنه فتح مبين!

غير عابئ بهم، عاد من جديد إلى الكلام بحماس أكبر:

– اعلموا أن الجحش بمجرد ما يرى القطار حتى ينفضّ هاربا معتقدا أنه نجا بجلده، وأنه سيبلغ شأوا عظيما عندما يكبر، في حين أن الحمار يبقى في مكانه لا يتحلحل رغم زعيق المنبهات القوي حتى يدهسه القطار، مدركا أنه حمار مغبون وسيبقى كذلك، والمؤسف أنه متى ما كبر الجحش ووعى محيطه إلا وانساق نحو المصير نفسه عن حب وطواعية، هذا هو باختصار الفرق بين الجحش والحمار.

أضاف وهو يوجه كلامه للوالي:

– إن كل جحش هو مشروع حمار، (سرعان ما ينظر صوب علال متمما كلامه بلهجة أكثر حدة)، ضحكَ أو نهقَ فالأمر سيان.

قامت قيْنة متثنية كاسرة رتابة الحوار الذي انخرط فيه السُمّار، وقالت بنبرة خليعة ذات معنى:

لن تدركوا هذا المخلوق مهما استحمرتم، ولن تصلوا أبدا إلى نجاعة أُخُور حمار، اسألوني أنا..

تناولت دفًا وطفقتْ في الغناء، وكل من في المجلس يردد غناءها بأصوات يطغى عليها التلعثم والغلغلة تفوق كل نهيق ونعيق:

ذهبتُ إلى الشيطان أخطب بنته
فأدخلها من شقوتي في حباليا
فأنقذني منها حماري وجبّتي
جزى الله خيرا جبتي وحماريا

تمسك علال بمشروعه الرامي إلى إضحاك الحمار تمسكا كبيرا، اعتقد الحاضرون أن الخمرة لعبت برأسه، وأن حميّا الكأس أخذت منه مأخذها، وجعلته يحتطب الكلام احتطابا دونما ضابط أو رابط. لكنه تشبث بوعده أكثر بعد الصحو وبعد انصرام المجلس، كأن الخمرة كانت سببا في نفض مكنونه، والبوح بما يراوده، فطفق ينثر بثبات في الأنحاء والأرجاء ما تفتق عن خبرته وطول عشرته لهذه الكائنات الوديعة.

ولما انتشر خبر ما ينوي الإقدام عليه بين الناس تفاوتت ردودهم بين مستنكر وبين مشجع، وصار حديث الخدور والتهكم في المجامع والأسواق.

وعندما أفشت امرأته أنها رأته أكثر من مرة ينجح في إضحاك حمارهم، انتشر الخبر انتشار النار في الهشيم، وانتقل إلى مناطق أخرى نائية، وصار نجم الرجل ساطعا، وألصقت به بعض الخوارق، ومن ثم أصبحت الرحال تُشد إليه وتتبرك بحماره العجيب.

ولقد امتلأت الصفحات الأولى للصحف والمواقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الالكترونية المحلية وحتى الوطنية بعناوين مثيرة، كلها تتفنن في رصد ضحكة الحمار التي لم يروْها قط: (ضحكة جوكاندية على محيا الحمار، ضحكة الحمار أنغام وورود، عندما يقهقه الحمار تورق الكروم، ضحكة الحمار لا ريْث ولا عجل كأنها الغيوم،...).

وصل الخبر إلى والي المدينة، وتناهى إليه إصرار الرجل على المضي قدما فيما هو عازم عليه واستمرار تحلق الناس حوله وزيارتهم له. استدعاه وحذره من تماديه في غيه متوعدا:

– أحذرك من مغبة الاستمرار في الدجل، إنك تشغل الناس وتصرفهم عن أمورهم.

أجاب بثقة طافحة:

– ليس دجلا، وبمقدوري أن أبرهن على صحة ما أقوله.

قال الوالي بصوت أخف كأنه يسترسل في موعظة:

– هَبْ أن ما تدعيه صحيح، ألا تعلم أنك تحرض الحمير على الضحك، وتغتصب حقوقها بقلب نهيقها إلى قهقهة.

رد بنفس الثقة وبثبات من لا يود التراجع عن عزمه:

– إطلاقا سيدي، كل ما أقدمت عليه أنني ألجمت أصواتها النافرة وهذبتها.. على الأقل فللضحك معنى..

قاطعه مستنكرا:

– يا للمفارقة العجيبة أن تتحول أنكر الأصوات إلى أنكسها، وعلى يديك أنت!!

سرعان ما عقب كأنه طمع في أن يقنعه:

– ثق يا سيدي أنها أمم مثلنا، ومجراها مجرى الناس، ولها قابلية للتثقيف والتأديب.

عاد الوالي إلى لهجته الناقمة متبرما:

– ما شاء الله، فقد تساوينا، وأصبحنا كلنا حيوانات ضاحكة. مجلجلا بضحكة مثل هدير جرّار.

عقب صاحب الحمار مهدئا:

– وهل ضحك الوالي كضحك باقي الحيوانات، أضْحك الله سنّك؟!

انصرف وهو عازم أن يتم مشروعه ويقدمه أمام الملأ رغم تحذيرات حالم بن ظالم. فهو لا يدري لماذا ورثوا كل هذا الخوف من الضحك. مازال يتذكر أنه في بعض مجالس السمر حينما يتم الاستغراق في الضحك حتى تعقبه في النهاية تلك اللازمة المعروفة «اللهم اخرج عاقبة ضحكنا على خير» كأنه جريمة من أعتى الجرائم. إذا كان هذا التوجس ناتجا عن الضحك الذي ينتاب الإنسان فلا مِرْية أنه يغدو هجينا عندما يصدر من مخلوق آخر، وأي مخلوق؟!

ضرب موعدا للذين يودون رؤية ابتكاره في بطحاء المدينة، وهي ساحة ممتدة يُقام فيها سوق أسبوعي. احتشد جمع غفير من الناس لم تشهده المدينة حتى في أعيادها ومواسمها. جاء الوالي متدحرجا بعباءته يسعى. غاب صاحب الحمار عن المكان. طال الانتظار وكثر القيل والقال:

– أفّاك، ضحك على ذقوننا.

– لعله وجد حماره ميتا من كثرة الضحك.

– من قال لكم إنه سيجلب معه حمارا حقيقيا، سيجلب صورة ضاحكة للحمار على غرار صورة البقرة الضاحكة، وهو إشهار لدواء يجعل متعاطيه في قوة الحمار.

قال الوالي بعد أن فقد صبره، وتحلق به الأطفال مستهزئين ناهقين:

– إن لم يأت سأكنس به الأرض.

وعندما لاح من بعيد مهرولا مجرجرا حماره تعالت الأصوات صادحة، وعلت الأصابع مشيرة نحوه بإعجاب. نفذ وسط الساحة تلسعه الأبصار حتى استقر في وسطها. نظر حوله وبهت للحشود الكبيرة المحيطة به. أحس بهول الموقف الذي حشر نفسه فيه، وأدرك فداحة المأزق الذي سعى نحوه بمحض إرادته، وزاده ارتباكا نكوص حماره عن المضي قُدما. جثم عليه خاطر منذر بالخراب، وتلعثم بصوت وجل وهو يُطوّق رقبة حماره مُربّتا عليها:

– حمارٌ من يرهن مصيره إلى ما قد ينبعث من هذه الرقبة.

سرعان ما دنا من أذنيه الكبيرتين المنكمشتين هامسا فيهما باستجداء:

– بحياتي عليك لا تخذلني، اضحكْ ولا تنهقْ.

بادره الوالي متوخيا أن يبعثر كل أوراقه:

– أبْعِدْ حمارك، فإنك قد روضته على ما أنت مزمع الإقدام عليه، إليك حماري هذا.

لا مجال للمناورة، خُيّل إليه أنه لو امتنع لانهمرت عليه أكثر من حجارة، ولفتك به الحشد المتربص به، والذي انتظره منذ الصباح. لم يكن بد من قبول عرض الوالي. تفحص الحمار وسحبه نحوه. رفع يده فساد صمت مطبق، تنحنح ثم قال بوثوق وبصوت جهور:

– يا حضرات، الضحك سَهْوٌ رَهْوٌ مع أي حمار، وسترون هذا بعيونكم.

همس أحدهم:

– حتى ولو روى للحمار نكتة فتلزمه سنوات كي يضحك.

ردد آخر:

– صحيح، لكن سيستوعبها الحمار قبل الوالي.

أخرج علال من عبّه قارورة صغيرة وبدأ يدهن بها مؤخرة الحمار وأغفاجه بعناية ولين، والناس مشدوهون متعجبون، ثم أومأ إليهم بالقارورة قائلا:

– من أدوات العمل، إنها زيت زيتون معجونة بأعشاب ومساحيق.

أردف:

– يلزمني مُحَفِّز للضحك، فالضحك بلا سبب...

لم يغفل الحاضرون لحظة عما يتبدى لهم، الكل انشغل بتصوير هذا المشهد المثير متأبطين كاميرات خاصة، أو مكتفين بهواتفهم النقالة. صمم علال على إحضار مُحفّز للضحك كما سماه، وهذا المحفز عبارة عن أتان تمر أمام الحمار من بعيد. ولما لبوا طلبه وبرزت الأتان، حاول الحمار أن يركض نحوها فلم يفلح في ذلك لأنه كان مشدودا إلى وتد، فاكتفى بالنهيق فلم يستطع إلى ذلك سبيلا، لأن النهيق لا يتأتّى إلا بشدّ عضلات الكفل وسدّ جميع التجاويف والمنافذ في جسم الحمار، فتراه يقوّس أذنيه، ويُوصِد دبره، حتى يدفع بذلك الهواء القوي من جوفه نافذا عبر حلقومه، والذي يتحول إلى نهيق، إلا أن بوتقة مهمة كانت مشرعة عن آخرها هذه المرة بفعل زيت الزيتون. فكلما حاول شد عضلات مؤخرته كانت تنفلت وترتخي، وتتزحلق ملتقى حوافها اللزجة جيئة وذهابا، فخانه نهيقه، وجاء صوته في المقابل عبارة عن فحيح كالضحك، أو بالأحرى جاء ضعيفا أشبه بالخوار، بارزا عن أسنانه الضخمة، فلا تَنِزُّ منه إلا فرقعات ضحك لا تختلف عن قهقهة الإنسان. واختلط هذا مع موجات ضحك الحاضرين، فبدا الأمر غريبا مريبا وسط احتجاج الوالي حالم بن ظالم، الذي رفع عقيرته مهددا:

– يا هالك، لقد احتلتَ على الحمار ولم تضحكه، هذا مسخ .. تهجين.

– ....»

ما أن أنهى حكايته حتى سعيتُ باحثا عن علال بن شلال، جائبا الوهاد والتلال، لكني لم أعثر له على رائحة أو أثر يُقتفى. كلما سألت عنه أحدا إلا ويقول إنه مر من هنا ممتطيا حماره، فأكتفي فقط بجمع ما تناثر من حكاياته التي تفرقت في رواياتها السبل واختصمت فيها الظنون.

فقيل من ضمن ما قيل إن الوالي أُعجب في نهاية المطاف بوصفة علال السحرية، والتمسها دواء لزوجته التي تشخر ليلا وتصعق بالشتيمة نهارا، وبعد ذلك مضى يوزعها على أكابر البلد، وقيل إن الحاكم الأكبر ينوي تجريب هذه الوصفة على كافة شعبه لصناعة الضحك في البلد السعيد الذي جعجع به الدهر عن مسراته، وسكنته المآسي والانتفاضات، والله أعلم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

التحشين أو «باردة باردة»

بلعيد بن صالح أكريديس -المغرب-

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-1 مشهد شبه ثابت

تكورت في اتجاه حائط بركتها القصديري، متقاتية لهيب شمس خريفية، تلتف كسلحفاة صماء يديها المرتعشتان حفنة من شعير لإزالة بعض الطفيليات. هذا كل ما ادخرته في كيس من خلاش، حملتها رائحة رطوبته المتعفنة سنينا إلى الوراء، حينما جادت السماء بخير وفير على أرض ورثتها عن أبيها وتركت لأحد أبناء عمها الأثرياء بخطة قانونية لم تفهم إلى حد الآن فك لغزها.

زحفت على ركبتيها مترين تقريبا مبتعدة عن الحصير البالية لتجمع بعض الحبات، زلعتها كرة بلاستيكية ممزقة، يتقاذفها صبيان شبه عراة في كل اتجاه بعفوية ودون احترام قوانين اللعبة التي وضعتها «الفيفا».

الحي خال من الصغار، أغلبهم في ضيعة مركزة أمام شاشاتهم يتابعون مباراة في كرة القدم.

أصبح الانتصار ضروريا وقضية وطنية حسب المعلق الرياضي الذي يتتبع أطوارها بسرد تمويهات وتعليق جاف ومرتجل لا يساير الإيقاع البطء مما جعله يتلعثم، ناسيا اسم اللاعب الاحتياطي الذي عوض زميله.

نعم لا شيء غير الانتصار وخصوصا أن الناس تعيش تذمرا من جراء قلة المطر وشبح الجفاف. جميع الإمكانيات من إذاعة وصحف وتعليمات جهوية وسرية آتية من العاصمة وضعت من أجل الفوز بنقط السبق ولو اقتضى ذلك شراء مؤازرة الحكم.

فجأة شق صوت مألوف صمت هذا المشهد الراكد، إنه البراح متعدد المهمات، معروف لدى الجميع صديق وعدو حسب الحالات، يساعد المقدم والشيخ وما فوقهم وكل من يبحث عن خبر، يترصد حركة الغرباء والطلبة العائدين من الجامعات لزيارة عائلاتهم في هذا الركن المنسي. يترنح فوق دراجته الهوائية يلوي كأفعى صماء مقاودها العصي المتكاثر، يتفحص بعينيه الغائرتين تراب الأكواخ وأبوابها الصدئة. راجع وضع رزته البيضاء المتدلية على جبينه، مغطية نصف رأسه الأقرع، المنصوبة على طريقة قواد الشيخات في المواسم الرسمية، ملأ رئتيه هواء ثم صاح:

– لا إله إلا الله وما تسمعوا غير خبار الخير، وغدا إن شاء الله كونوا موجودين ومتلاقين بطبالكم وبنادركم والرايات جداد.

اقترب من صاحبة حفنة الشعير التي لم تعره أي انتباه، لأن مثل هذه المعركة كانت وراء دفعها إلى الهجرة والانفصال إلى أقصى النسيان في هذا الحي المهمش كرد فعل ضد انهيار كل القيم إنسانية، أمرها أن تغير العنوان. تمايلت بعض الرؤوس لتتبع تحركاتها:

– ولك بالي ما تطعمني تختار اللحظة المناسبة يا وجه تمارة باش تنشر علينا التبريق، المباراة هاهي بلاك وأنت تنبح... غير يا وجه...

انسحب البراح في صمت لأنه تعود على مثل هذه الاستفزازات، مثلما سيلصقه عبر الأزقة الأخرى.

انتهت المباراة بالنصر من النصر والهزم من الهزم.. عاد الدرب لنبضه وروتينيته المألوفة، استرجع الناس أنفاسهم كأنهم انتهوا من وليمة دسمة، التحليلات الزائفة لمحترفي خبر البراح صارت محط جلسات مطولة من الكلام الخاوي تتأرجح من حين لآخر بوجهات نظر ظرفية وارتجالية عن أجواء المباراة.

-2 مشهد شبه متحرك

ابتلع المسيح رجال ونساء، أطفال وشيوخ لبسوا أفضل ما لديهم، آثار الإعياء وقلة الفيتامينات رسمت على وجوههم تجاعيد مرسومة، تلمع تحت أشعة شمس خجولة بدأت تتحسس من بين الأكواخ. البراح سبق الجميع عبر قناعه وأصبح ينظم المرور ويعطي إشارة الانطلاق لكل عربة استوفت مقاعدها، يصيح ويجذب كالمهرج وسط الجموع كأنه يرقص رقصة جامحة:

– مرحنا حدى المقاطعة، هاش السكات؟ بداو الهيجة، الزغاريد وووووا الزين..

انطلقت آخر عربة تتمايل بين منعرجات طريق لم تزفت ولن تزفت أبدا، احتكاك أجزاء بعضها يفرز نحيبا كجرو يتيم بات في الخلاء، نخنخ أحد العجزة بفمه الفارغ في أذني بحذر:

– البرد طلع معاي من للتحت، لكن ما كاين باس، شوف بلغتي نبحتها حجرة بحال شهاب جهنم، **فرد عليه رجل آخر يضع نظارات ذات زجاج غليظ، مشدودة بخيط متسخ إلى قفاه:**

– علاش مايعملو لينا طريق مزفتة أو غير مقادة تفكنا من الخرلزة

تابع العجوز كلامه دون ان يلتفت للمتدخل:

–هذا جنس ما عندو لون اوليدي. كنعرفهم مزيان وحتى هما كيعرفونا مزيان وعودهم قوست ظهري

..هما يكذبو وحنا كنساو وهكذا حالنا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

حاولت أن أستجمع قواي لأرد عليه فأضاف:

– ربي كاين أوليدي والبكاء من وراء الميت خسارة.

وصل الموكب إلى المكان الموعود، وجدنا في استقبالنا أشخاصا آخرين يعدون العربات والرايات والطعارج والناس. صاح أحد المتطفلين على المسؤولية:

– الله يخليكم الناس جايين من العاصمة وكونوا في المستوى.. لا تزعجوهم بالشكايات وكثروا من الزغاريد وللرسائل ممنوعة.

أوقفونا صفوفا مكدسة وراء حواجز من حديد، بعيدا عن جوقة من الغياطة وأخرى مخزنية.. وخلفنا عدة عربات حجزوا بطاقات أصحابها، لأن مثل هذا اليوم حسب أصحاب الوقت يوم فرح وعطلة ولا مجال للعمل، نحن في خدمة الضيوف الأعزاء.

احتج شاب وجهه محروق بالشمس يجر حصانا فمه مزبد وأضلعه بارزة:

– وعرق هذا الدابة على من تعدوه هذا النهار؟ فأجابه البراح بعدما نتش بنديرا من يدي امرأة صدرها بازغ من بين قضبان الحواجز المصبوغة:

– واعقل راك معروف.. وكلكم معروفين.. غدا تحتاجونا.. حمدوا الله.. البقع غادين تاخدوهم بلاش.. وباغين طيروا للسماء. ولنتوما سخنوا الطرح مالكم ما فاطرينش.. باردة باردة للي ما حماها تقطع ايدو.

–3 مشهد شبه متفجر

انتصف النهار وأشعة الشمس الصفراء زادت الوجوه اكتواء.. تستر البعض بالبنادر. الموكب لم يأت بعد، حان وقت القيلولة وضيوفنا ربما في راحة كي يستأنفوا التدشين بعد العصر. اتكأت بعض النساء على بعضهن.. وأخريات التصقن بأعجاز نخيل خاوية غرست ليلة البارحة في رمشة عين. عواصف من الغبار تصفع الوجوه من لحظة لأخرى.. جفت الحلوق، ابيضت الشفاه، جوقتا الغياطة والمخازنية لحتمتا بظل حائط البناية التي سيتم تدشينها، الله وحده يعلم متى.

طال الانتظار حتى لم يعد لنا فين نزيدوه، وفي صمت جنائزي تشتت الأمواج البشرية في كل اتجاه عائدة نحو حفرها..

أزبد وأرعد براحنا مهرولا ومستعطفا ومهددا كل من لحق به أن يعود لمكانه لأن نجاح التدشين سيضيف لرصيده مزيدا من الرضا عند مشغليه..

– وللخونة.. والغدادير.. التدشين خصو يكمل.. سمعة المدينة في خطر.. الحضور ضروري..

لا أحد يلتفت ولم تخفهم الوعود والتهديدات المجانية التي يطلقها أينما حل وارتحل..

ارتمى من فوق دراجته بدون بلغة، قبض طفلا معوقا يرتدي حذاءا بلاستيكيا من نوع «باطا خنز».

– علاش عصيتوا الأوامر؟ وخرجتوا على الصف؟ علاش ما كتحتارموش المخزن؟.. شكون محرشكم؟ تكلم وإلا غادي تبات تكلاصى..

أدمعت عيني الطفل تحت قوة قبضة لأصابع لم تقلع أظافرها منذ زمن.

فعلا لقد اكتشفت الجموع أن هاته البناية ليست مستشفى أو إدارة عمومية كما راج من قبل.. إنها منازل للسكن لنخبة من الناس أولاد الناس.. لكن هناك في دربنا القصديري المجاور أناس مازالوا يتغوطون في الخلاء كالبهائم، بدون مجاري.. عين ماء واحدة تشاجرت حولها جارتان وكان مصيرهما عدة شهور من السجن.

اقتربت منهما صاحبة حفنة الشعير حاملة حجرا في يدها المرتعدة..

– أطلق الطفل هداك راه زيزون ما يتكلم ما يسمع.. يا براح الشر، يا كذاب

اغرورقت عيناها بالدموع مبللة هذه الأرض الجميلة التي كان من الممكن أن تشيد فوقها أرجوحات أو حدائق مزينة بالورود من أجل أطفال يحتضرون كل يوم تحت سياط الفراغ القاتل. نعم إنها تعرف والكل يعرف أن هؤلاء والذين من قبلهم تفننوا في طبخ المهازل، قسموا خيرات هذا البلد في ما بينهم، لقد استفادوا من غياب المراقبة لان المراقبين منهم وإليهم، حينما يحتج أحد يسلطون عليه كلابهم، يقتلون العباد باسم البنود التي يؤولونها كما يحلو لهم. هاهي ذي عبقريتهم الفذة حبلت ووضعت عمارة سوداء بزغت كالأخطبوط وامتصت الهواء الذي كان يبعد الروائح النتنة عن هذه الأزقة.

– غبر وجهك من قدامي يا لممسوخ وإلا غادية نشخشو.

وقف البراح صاحب المهمات المتعددة مبهورا، لأنه كان يعتقد أن هذه المرأة بكماء، جثم في مكانه، شلت رجلاه، قلبه كاد أن يتوقف عن النبض، أجفان عينيه الجاحظتين ترفرفان كجنحي ذبابة مذعورة. لقد فهم أخيرا أن هذه المرأة وأمثالها تعبوا «وما بقي عندهم كمر». مسح وجهه المبلل عرقا برزته التي فقدت هيبتها وشموخها، بدأ ينقر على ناقوس دراجته مبتعدا ببطء سلحفاتي. جلس أرضا يعد أسلاك العجلة الأمامية.

– باردة باردة للي ماحماها تقطع ايدو.. وتوما سخنوا الطرح أميمتي لممتي خديمتي مشات.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

شعر

نهدُ السّيدة عشتار

صادق الطريحي -العراق-

لعشتارَ..
شيماءُ أختُ الفراتِ الكريمِ
رِضاعاً...
وتلبيةً في الحضاراتِ..
حتى استحالت...
هلالاً،
ونجمة.
لعشتارَ..
نهدٌ أثارَ مجوني
وأيقظَ ذاكرةَ الشـّك في لغتي..
فسبيتُ لمرآه وردي..
وأدعيتي.
لشيماءَ نهدٌ لذيذٌ
كأسوارِ أوروكَ،
كالتينِ،
كالخمرِ..
كالماءِ في وطني.
شربتُ... وفي الأرضِ متسعٌ للصلاةِ
وللخمرِ نهرٌ عريضٌ.
لشيماءَ نهدٌ فتيّ...
تكورَ كالفجرِ في ليلةِ القدرِ..
كان السلامُ دوائرَه المشتهاةَ
وكنتُ اصلي...
أيا نهدُ ، من فرضَ القُـبلةَ المشتهاة
صلاةً؟
ومنْ جعلَ اللثمَ فرضاً وعينا؟
ومن ألهمكَ رقصةَ الحورِ..
يشربن حولي.
وكنتُ اصلي...
لعلّ المياهَ تعودُ.
...
لعشتارَ نهدٌ جميلٌ
يعلمني السحرَ والشـّعرَ..
ـ كان يعلمني الشعرَ...
والشعرُ ماءُ الفراتِ الكريمِ
ضياعاً،
وتغريبةٌ في السياساتِ
حتى استحال...
سريراً قديماً...
وأشلاءَ غيمة.

منير بولعيش

«الراقص يختلف عن السياسي، في أنه لا ينشد السلطة بل المجد، ليس لديه الرغبة في أن يفرض على العالم هذا المشروع الاجتماعي أو ذاك، وإنما في أن يستحوذ على المسرح لكي يلمع تحت الأضواء والاستحواذ على المسرح يتطلب أن تبعد الآخرين عنه، وهذا يلزمه تكتيكات قتالية من نوع خاص.»

ميلان كونديرا

رقصة عرس الشمس*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرقصة 1:
ركح دائري يجلله الرماد.
وجوه تتعقب الأضواء بأعين دمرها عمى الألوان.
كناوي غب جنون يهتف:
(والسودان...
يا السودان....
السودان يا يما)
~ ~ ~
أرقص
عندما يتعب العدم
من الدم المباح
يشرع المجاذيب رقصتهم
في المدارات البعيدة ...
أرقص
سلسل دمك بعرس الشمس
ها كوكب الغسلين يتقدم
يجز الضوء
من رقصة عاشقين / أنت والحياة
أرقص (صمت)
الآن: يطلق الأبطال صرختهم ....
ينتفض الموتى من جبانة البلى:
(والسودان...
يا السودان....
السودان يا يما)
أرقص. في البدء كان الإنخطاف
أرقص. كم أنت براقص....
أرقص. كم أنت براقص...
أرقص. كم أنت براقص...

الرقصة 2:
[إضاءة خافتة – جسدان متداعيان – دخان كثيف – صوت خارجي]
الليلة: موعد شمس لا يتكرر...
تعانقا.. تخاصرا...
يدا بيد... حضنا بحضن....
الليلة كلها لكما..
الليلة رقص حد الفناء.
لا مجد يعدل ومضة رقص
في كوكب كبير...
في مرقص لا يتسع إلا لصديقين...
لا يهم الآن شيء
الأهم أن تطردا هذا الصمت – الموت بالجاز... بقرع الطام طام...
سيان / واحد أنتما في رعشة الحياة....
[موسيقى الجاز – كناوة]
مول النوبة ...
ضع يدك في يده [يقفان ويمسكان بطريقة آلية بيد بعض]
يدك الأخرى على خصره [يتخاصران]
الآن يكتمل المشهد...
عرس الشمس... حفل للحياة الوحشي..
هيا: أرقصا... انتفضا... دقا بقدميكما شلو الصمت...
هيا: الصرع ... التلاشي ... الأثير ... المطلق ...
مزيدا من الشمس [تتركز عليهما الإضاءة]
مزيدا من الرقص [يرفعان من إيقاع رقصهما]
رقص: فاتحة الحكاية

رقص: كما تتذكرا ...
رقص... رقص ... رقص ...
[إضاءة شاملة]
الرقصة 3:
إلى بالذبيحة – القربان
إلى بالشمع ...
أطلق البخور أيتها (المقدمة)
المنقية الأرواح
تؤثث الحيز الصغير ...
(معلم كناوي) هل تبدأ القداس؟
قداس الدم
من قصعة الترب : دم ...
من تآكل الحديد : دم ....
الدم إقصاء ... الدم إنتقاء
أين أنتم؟
أين أنتم؟
أطلق الجاوي ...
الجاوي المكاوي أيتها (المقدمة)
مولاي عبد القادر ... بودربالة ... السماويون ...
بويلادي ... لالة عايشا...
الحمدوشية ... سيدي حمو .... البوهالة ...
هيا إنها معمدانية الدم
اقتربوا أيها الممسوسون
تطهرن أيتها المجذوبات ...
إنها الليلة الموعودة
إنها رقصة الدم.
الرقصة 4:
[الكناوي راقصا في وسط الركح – الإضاءة مركزة عليه – يدخل السائح حاملا آلة تصوير فوتوغرافي على صدره – يلفت نظره رقص الكناوي – يقترب منه]

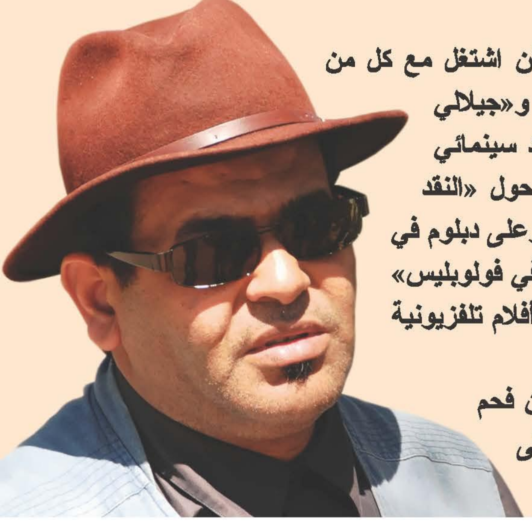
الكناوي: [مشيرا بيده] قف مكانك، الابتسامة العريضة لم تعد تقنع أحدا [السائح يقترب] انتبه، قلت لك لا تقترب

السائح: [بلكنة مهادنة] أرجوك لا تخشى شيئا، كنت فقط عابرا من هنا فاستوقفني رقصك الغرائبي، وجدته مغريا بالتقاط الصور، هل تأذن لي بالتقا....
الكناوي: [مقاطعا] صور!! أرقصة الطائر المذبوح تغري بأخذ الصور؟
السائح: إذن... ماذا تصنع هنا تحت شمس كهاته؟
[يرفع وجهه للسماء – تسلط على وجهه إنارة قوية وخاطفة فيما يضع هو يمناه على جبينه كأنه يتقي أشعة الشمس]
الكناوي: ماذا أصنع هنا؟! كما ترى [يقرع صنجه]
السائح: لكن ... ألا يمكنك أن تكون تذكارا جميلا يحمله المرء إذا ماعاد إلى بلده؟
الكناوي: قلت لك لست هنا لالتقاط أية صورة، هذا الدور البليد لم يعد يناسب أحدا أنا هنا...
السائح: [مقاطعا بقلة صبر] أعرف جيدا لماذا أنت هنا، لكن ألا توجد وسيلة لأخذ صورة لك، انظر [يدخل يده في جيبه – يخرج أوراقا نقدية] انظر ... أنا رجل طيب كما ترى، اعرض علي ثروتي بدون مقابل، فقط ...
الكناوي: [مقاطعا] سأفترض أنني لم أسمع هذا الكلام، وفي المقابل سأدعوك إلى فسحة رقص، هناك كما تعلم إرث كبير مشترك بيننا: أخطاء كثيرة ... لنرقص [يدعوه بإشارة من يده للرقص]
السائح: أرقص ؟! لا..لا..أنا في الواقع لا أجيد الرقص، لطالما كنت راقصا فاشلا...
الكناوي: لابد من الرقص... إنه شرطي الوحيد: أن نرقصا ونأخذ الصورة معا
السائح: وما الفرق؟ ما دام الأمر يتعلق بصورة ...
الكناوي: فرق كبير بين أن أقفز أمامك كمهرج بليد [يقفز بخفة] وبين أن نأخذ الصورة ونحن نرقص كصديقين، لا أريدك أن تكون مثل أبيك: مصور فوتوغرافي فاشل يلتقط الصور من الزوايا الضيقة.
السائح: أوه ... دعك من أبي ومن هذه الدفاتر القديمة ، أنا – كما قلت لك – وبكل بساطة لا أجيد الرقص...
الكناوي: ليس مهما أن تجيده، الأهم أن ترقص برغبة ويقين.
السائح: يقين؟! يقين ماذا؟
الكناوي: يقين الرقص، رقص من أجل الرقص ..رقص لوجه الرقص ..رقص لا أقل ولا أكثر ...
السائح: لا... لا... أعذرني، إنها تجربة صعبة [يهم بالمغادرة]
الكناوي: [يمسكه من ذراعه] الرقص تجربة صعبة؟! الرقص رقص ...انخطاف لا تسوره الحدود، أنظر [يشرع في الرقص ببطء] خطوة للأمام ... خطوة للوراء ... حركة دائرية ... رقص ...
المسألة ليست بالصعوبة التي تتخايل.
السائح: حسنا ... حسنا سأحاول، لكن هل من المناسب أن أرقص تحت شمس كهاته [يرفع وجهه للسماء بتأفف فيما تسلط على وجهه إضاءة قوية وخاطفة]
الكناوي: مثلما تحتاج الصورة الناجحة لومضة الضوء، يحتاج الرقص للشمس، لابد للرقصة العبقرية من شمس...
السائح: حسنا ما دام الأمر هكذا، الآن سأرقص ...
الكناوي: لنرقص ولنتذكر، رقص بنية النسيان: تهريج
لنرقص ....
[إظلام كلي]

*مسرحية تنشر لأول مرة بمناسبة الذكرى السنوية لوفاة الشاعر منير بولعيش

لوحة للفنان التشكيلي النيجيري شيدي أ.أوكويي Chidi A. Okoye

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حوار

عز العرب العلوي مخرج ذو تكوين نظري وتطبيقي في السينما سبق له أن اشتغل مع كل من المخرجين المغربيين محمد عبد الرحمان التازي في «البحث عن زوج امرتي» و«جيلالي فرحاتي في «ضفائر» في نفس الوقت الذي كان يكتب فيه عن السينما كناقد سينمائي ليحصل بعد ذلك مابين سنتي 2001 و2004 على دبلوم الدراسات العليا حول «النقد السينمائي» ثم على دكتوراة في موضوع «الخطاب السينمائي في المغرب» وعلى دبلوم في دراسات الإخراج من كندا. وفي سنة 2004 أنجز فيلمه القصير الأول «بيدوزا» ثم تلاه ب«موعد في فولوبليس» و«حبة الكرز» ثم «إيزوران» ليخرج هذه السنة فيلمه السينمائي الطويل الأول بعد أن أخرج عدة أفلام تلفزيونية من بينها «مسحوق الشيطان» و«بيت من زجاج» و«الرقاص».

إلتقينا عز العرب العلوي ضمن فعاليات المهرجان الوطني للفيلم الذي نال فيه فيلمه «أندرومان من فحم ودم» أربعة جوائز وهي جائزة أفضل دور نسائي جائزة أفضل دور ثاني رجالي، جائزة الموسيقى الأصلية وجائزة النقد، وأجرينا معه الحوار التالي:

المخرج عز العرب العلوي:

-«أندرومان من فحم ودم» فيلم مفكر فيه وليس مصنوعا بكيفية إعتباطية

-أرفض أن أوظف الجسد في أفلامي بشكل يخالف الدين الإسلامي

■ حاوره عبد الكريم واكريم

– يبدو فيلمك «أندرومان من فحم ودم» وكأن به نوعا من الزيادة والمبالغة في كل شيء، في التمثيل وفي السرد الذي يصل في بعض الأحيان حدود الميلودراما، ثم ذلك الإصرار على إعادة الخطاب على الخطاب إذ نجد أمورا تم تمريرها بالصورة ثم تعاد في الحوار، وكمثال ذلك المشهد في آخر الفيلم الذي تعاد فيه كل فكرة الفيلم حول ضرورة تحرر المرأة واعتمادها على نفسها على لسان الشخصية التي أدتها «راوية» متجهة بالخطاب إلى البطلة، بماذا تعلق على هذه الملاحظات؟

– يمكن لي القول بأن هذه الأشياء حاضرة ربما وليست غائبة، وفعلا هو استنتاج آت من رهان أساسي وهو خلق فيلم متكامل لجميع شرائح الشعب بمعنى أن الإشكال الذي نراه في السينما المغربية هو أنه حينما يكتب المخرج قصة ما فإنه يضع في اعتباره ويخصص شرائح إجتماعية بعينها، وأنا حاولت إنطلاقا من فيلمي الطويل هذا أن أكتب بطريقة سينمائية وأن أضع في اعتباري جميع شرائح المجتمع وجميع الناس الذين يذهبون إلى السينما، كانوا متعلمين أو غير متعلمين، لديهم مستوى ثقافي متميز أوليس لديهم هذا المستوى.. الجميل في الأمر هو أنني أضع جميع المكونات السينمائية داخل الفيلم حتى تكون هي الحامل الأساسي لكل القضايا التي يحملها (الفيلم)، وتكون الكتابة السينمائية قوية حتى تنقل هذا المضمون للآخر، وبالتالي حينما يلج الناس إلى السينما يجد كل واحد ذاته في الفيلم، وفي الوقت الذي نصل إلى هذا يكون قد لقي المتفرج ذاته في فيلمي ويكون مشاركا فيه..نعم بالنسبة لك أنت كناقد عارف بالسينما لا تحتاج لمشهدين ليصلك نفس المعنى، ولكن هناك آخرون محتاجون إلى مشهدين وثلاثة ليصلهم نفس المعنى، فقط كنت أحرص على ألا أسقط في ذلك الشرح المبتذل، نعم هناك شرح لكنه ليس مبتذلا، لأني حاولت أن أعطيه بطريقة شاعرية، حتى حينما أعيده فأنا أفعل ذلك بأسلوب مختلف وفي مكان آخر وبموسيقى أخرى وبرؤية أخرى، وهذا التغيير في هذه الأشياء هو الذي يجعله مقبولا.. وكما لا يخفى عليك فأنا أكاديمي والأسلوب الأكاديمي يفرض علي أن أقوم ببحث وبدراسة مسبقة أضع فيها نفسي مكان المشاهد.

– إنطلاقا مما قلته، ألا تخشى أن تصنف كمخرج ذو طابع تلفزيوني، خصوصا أنك اشتغلت للتلفزيون، وهم الجمهور الواسع ربما يحضر هناك أكثر من حضوره في السينما التي تتطلب إستحضار الهم الجمالي والفني أكثر خصوصا أننا في المغرب لم نصل بعد إلى مرحلة الصناعة بحيث يمكن أن يخشى المخرج من التوقف عن العمل إذا رفضه الجمهور الواسع أو إذا فشل فيلمه تجاريا؟

– ربما لا أشاطرك الرأي، فأنا ليست لدي رهانات كبيرة على التلفزيون كما توجد لدي على السينما، لأن المنتوج التلفزيوني مُباع مسبقا وليس هناك خوف من عدم عرضه فهو حتما سيُعرض وسيراه الناس في بيوتهم، والرهان يكون عند القناة وليس عندي أنا، وهي تراهن على السيناريوهات الموجهة للعائلة، أما في السينما فالجمهور يأتي إلى قاعة السينما ويشتري ورقة الدخول لمشاهدة الفيلم.. أنا أصلا بدأت مساري في السينما ولم ألتحق بالتلفزيون إلا سنة 2008، لقد بدأت في السينما منذ سنة 1992، وأخرجت أربعة أفلام سينمائية قصيرة إبتداء من سنة 2004، بمعنى أنني ذهبت إلى التلفزيون بعد أن اشتغلت في السينما، وحتى حينما أخرج فيلما تلفزيونيا فأنا أنقل إليه مقومات العمل السينمائي وليس العكس، نفس الأدوات السينمائية ونفس الفريق الذي أشتغل معه سينمائيا إشتغلت معه في أفلامي التلفزيونية «بيت من زجاج»، «مسحوق الشيطان» و«الرقاص»، وحتى أصحاب التلفزيون هنأوني على هذا لأنني أعطيتهم منتوجا يقارب في تقنيته التقنية السينمائية. وأيضا لا يمكن القول أنني لا أعطي القيمة للجمهور في أعمالي التلفزيونية، فأنا أعطي القيمة للجمهور في أي عمل كيف ما كانت نوعيته: فيلما سينمائيا طويلا وقصيرا أو فيلما تلفزيونيا.

– لكن جمهور التلفزيون يختلف عن جمهور السينما.

– نعم جمهور التلفزيون ليس هو جمهور السينما لكن بعض مكوناته وشرائحه هي التي من الممكن أن تدخل السينما، الفرق هو أن جمهور التلفزيون أعرض وأكثر من جمهور السينما، ولا يمكن للمخرج أن يظل مختصا في السينما فقط ولا بد أن يدخل إلى البيوت عبر التلفزيون ليربح مشاهدين أكثر، إضافة إلى أنه يمكن أن يربح هذا الجمهور ليصبح سينمائيا، إذ يمكن للذين شاهدوا شريط «مسحوق الشيطان» رمضان الماضي في التلفزيون أن يأتوا اليوم لمشاهدة «أندرومان..» في السينما، وهكذا أكون قد كسبت جمهورا في التلفزيون وسأكسب أيضا جمهورا في السينما مع خروج فيلمي بالقاعات السينمائية.

– ألا تخشى أن تكون بفيلمك «أندرومان من فحم ودم» – الذي تراهن به على شريحة واسعة من الجمهور كما قلت – تفقد جمهور السينفيليا الذي يعشق السينما الحقيقية؟

– أول الناس الذين أتوا إلي وحيوني على فيلم «أندرومان..» بعد عرضه خلال فعاليات المهرجان الوطني للفيلم كانوا نقادا ومخرجين. ربما الجمهور الذي يأتي عند المخرج للتهنئة يكون بعضه مجاملا، لكن لا أظن أن ذلك الكم الهائل الذي كانت تغص به قاعة سينما «روكسي» والذي استقبل الفيلم وصفق له قد يكون كله مجاملا، ثم لا أظن أن أولائك النقاد –وأنا أعرف مدى صرامتهم– قد كانوا مجاملين، لكن الجميل فيهم أنه حينما يعجبهم فيلمك يأتون ويقولونها لك.. الإختلاف حول أي فيلم بين الجمهور والنقاد قد يحصل، لكن أيضا قد يحصل إجماع حول فيلم

حاولت وأنا أصور فيلمي في اعتباري جميع شرائح ا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما، وأظن أن «أندرومان..» إستطاع تحقيق هذا الإجماع بين الجمهور والنقاد والمخرجين، لأنه فيلم مفكر فيه وليس فيلما إعتباطيا.. مفكر فيه بطريقة أكاديمية وبطريقة تواصلية على أساس كيف يمكن أن نخلق سينما مغربية بقصة بسيطة وبأدوات سينمائية متميزة للوصول إلى الآخر. أفلام هتشكوك إذا عرضت في القاعات السينمائية تنال إعجاب الجمهور والنقاد والمخرجين، وذلك فقط لأن لديه قصة وحبكة وموضوعا، وإذا أخذنا هذه الوصفة وبهذه التوابل نستطيع صناعة فيلم ناجح.

– يعني هذا أن لديك رهانا للوصول إلى تلك المعادلة الصعبة بحيث ينال فيلمك إعجاب الجمهور السينفيلي العارف بالسينما وكذلك الجمهور العادي والبسيط؟

– هذا رهاني وأيضا هذا السؤال الذي كان يُطرح في جميع النقاشات حول السينما المغربية: لماذا ليس لدينا في المغرب فيلم يجمع حوله جميع الشرائح من المشاهدين والجمهور، وهذا صعب لكن ليس مستحيلا ويجب فقط التفكير فيه، فمثلا «تيتانيك» فيلم بسيط لكنه نال إعجاب الكل من نقاد وجمهور واسع، ونفس الهم الذي كان عند جيمس كاميرون هو الهم الذي كان عندي، الفرق هو أنه في بقعة جغرافية كبيرة وأنا في بقعة جغرافية صغيرة، على أساس أن أصنع فيلما يدخل ليراه الناس ويفرحوا به، والجميل الذي أعجبني بعد عرض «أندرومان» هو الفرح بهذا المولود السينمائي كمنتوج مغربي، ويمكن لي أن أشبه ماوقع مع فيلمي بما وقع أثناء ظهور فيلم «البحث عن زوج امرأتي» سنة 1993 والذي اعتبر مصالحة كبيرة بين الجمهور المغربي وبين سينماه المغربية، كفيلم لا يعتمد على الجسد النسائي كسلعة ولا يوظف كلام الشارع ويحاول أن يركز فقط على المغرب العميق، إن لدينا مغربان المغرب الذي على الواجهة وآخرعميق الذي يعاني ساكنوه، ومن حقهم علينا أن نعترف بهم ونلتفت إليهم ونتقاسم معهم الثروات.

– بما أنك تحدثت عن الجسد في جوابك، وهناك أفلام مغربية عديدة يظهر فيها الجسد كموضوع، ماهو رأيك في هذا التوظيف خصوصا أن بفيلمك بعض المشاهد ربما كان مخرج آخر لصورها بكيفية مختلفة وأظهر فيها شيئا مختلفا بخصوص الجسد؟

«أندرومان...» أن أضع المجتمع كجمهور مفترض

– على العموم أنا مع الإختلاف وضد فرض قيود على حرية التعبير، لأنني أعلم أنه إذا فرضت قيود على أي مخرج أو مبدع فإنه لن يستطيع الإبداع. مخرجون آخرون يمكن أن يوظفوا الجسد بطريقتهم، أنا فقط أرفض أن أوظف الجسد بشكل يخالف الدين الإسلامي، أنا مغربي ومسلم وبالتالي لا أدعي أنني ملاك ومحافظ وأدافع عن أي شيء كان، فقط أقول أن ثقافتنا المغربية والإسلامية وتَواجدُنا في أرض تعتبر أرضا مسلمة يفرض علي أن أذهب مع الإتجاه العام وأن أحاول الإبداع في نفس هذا الإتجاه، وليس بالضرورة إذا لم أوظف الجسد أنه فُرضت علي قيود ولن أستطيع أن أبدع. الإبداع لا يكون سوى بالجسد فقط، إذ يمكن أن آتي بحكاية فيها شخصية واحدة تسكن في غرفة ضيقة وتعيش هلوسات، وأعالج الفكرة بطريقة فنية.. اللجوء للجسد بهذا الشكل يجعل المشاهد المغربي يتساءل هل نحن فعلا نعاني الكبت إلى هذه الدرجة، مع أننا نرى أن المغرب أكثر بلد متفتح في شمال إفريقيا..هذا التوجه نحو إظهار الجسد بهذا الشكل الكبير ليس لأن المغاربة مكبوتون جنسيا كما هو الأمر مثلا فيما يخص إيران المكبوت شعبها سياسيا، وكيف أن هذا الكبت يتجلى واضحا في الأفلام الإيرانية... تواجد العري في السينما فيه نوع من التعدي على حرمات الآخرين، ورغم أني أشتري ورقة الدخول إلى السينما وأختار الفيلم، فإني كمشاهد مغربي أرفض أن أرى العري خصوصا في الأفلام المغربية، لأني إذا رأيت فيلما أجنبيا يوظف الجنس وذهبت لمشاهدته باختياري فذلك لأني أعلم أن صاحبه لا يقاسمني نفس الدين وبالتالي لا يقاسمني نفس الرؤية، لكن حينما أدخل إلى قاعة السينما لمشاهدة فيلم مغربي فمن الضروري أن يتقاسم معي صاحبه الرؤية أو يعلن منذ البداية أن هذا الفيلم غير صالح للجمهور أقل من 18 سنة..

– أنت ربما تعتبر نفسك مخرجا صاحب رؤية ومشروع سينمائيين وهذا يتطلب نوعا من الإستمرارية، إنطلاقا من هذا أين يمكن لنا أن نرى أو نكتشف حضور أفلامك القصيرة خصوصا «إيزوران» في فيلمك السينمائي الطويل «أندرومان..»، أو كيف يشكل هذا الأخير إستمرارية لتلك الأفلام القصيرة؟

– «إيزوران» فيلم إعتمد على كتابة سينمائية وقصة ضمنية داخل هذه الكتابة السينمائية، واعتمد على خلق سينما تضم صورة (أو لقطة) زائد لقطة تساوي ثلاث لقطات وليس اثنين، إذ أنني أخلق المعنى من تركيب صورة بصورة أخرى، إضافة على الإعتماد على إيصال عظمة المكان، لأن الديكور مهم جدا بالنسبة لي وأحاول البحث عنه أولا ثم بعد ذلك أفكر ماذا سوف أضع فيه على أساس أنه يكمل المعنى، لأنني أهدف دائما إلى الإقتصاد في الحوار ولا ألتجأ إلى التعمق فيه وإضافته إلا إذا شعرت أن الصورة قد أصبحت عاجزة عن إيصال المعنى الذي أقصده، و«إيزوران» بدأ من هذه الإشكالية كونه فيلما في 21 دقيقة بدون حوار.. «إيزوران» شكل لي فرصة لخلق تلك المساحة للكتابة السينمائية، وذلك بتوظيفها وتوظيف خصائصها ولغتها وإضاءاتها وفضاءاتها، وتوظيفها أيضا كمحركات أساسية على مستوى الترافلينغ، وأن تكون هذه المكونات حاضرة أولا قبل أن أضيف إليها الحكاية.. وجاء «إيزوران» كقصة بسيطة وظفتُ فيها هذه التجربة السينمائية التي اكتسبتها من ستة أفلام أنجزتها قبله، والآن في «أندرومان» فكرت أنني لا يجب أن آتي بقصة معقدة قد تشوش على الكتابة السينمائية، لأن السينما بسيطة وإذا أخذناها بذلك النوع من التعقيد سنكون ننتهج ما يسمى بسينما التجارب أوالسينما التجريبية وليس السينما الحقيقية التي نعرفها وستصبح كل تجربة منكفئة على نفسها وليست لها علاقة بالأخرى وسنظل نعيش في سلسلة من التجارب إلى مالانهاية. السينما بسيطة ويجب أخذها بهذا المفهوم، وحتى الذين كتبوا عن فيلم «أندرومان» في الصحافة بعد عرضه في المهرجان الوطني للفيلم ركزوا على هذا الجانب، كون أن به كتابة سينمائية عالمية مرتكزة على قصة بسيطة. فالنأت بمثال لقصة «سندريلا» وهي قصة جد بسيطة وصنع انطلاقا منها 143 فيلما، «روبين هود» أيضا صنع منها 43 فيلما، «شمشون ودليلة» أخرج للسينما العديد من المرات، إذن لماذا يبحث الناس عن البساطة؟ الجواب هو أنه حينما تكون لديك قصة بسيطة تنتهي من مسألة الحكاية وتبقى الكتابة السينمائية وكيف توصل هذه القصة هي الأمر الأهم والأساسي بعد ذلك، ولأن أصعب مايمكن أن يصل إليه الإنسان المبدع هو تلك البساطة لأنها أجمل شيء وهكذا جاء «أندرومان» ليكمل «إيزوران».. «إيزوران» كان صامتا ونطق في «أندرومان»...

أثناء تصوير فيلم «أندرومان من فحم ودم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم «موت للبيع» بين الهم الإجتماعي والهموم الإستيتيقية

■ عبد الكريم واكريم

لا يتميز فوزي بن سعيدي عن أغلب المخرجين المغاربة فقط بكون كل أفلامه أختيرت للمشاركة في مهرجانات ذات صيت عالمي ك«كان» و«البندقية» و«برلين»، أهم ثلاث مهرجانات سينمائية عالمية على الإطلاق، لكن لكونه صحبة بضع مخرجين مغاربة آخرين لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة مخرجا صاحب رؤية ومشروع سينمائيين.

درس فوزي بن سعيدي بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط حيث تخرج سنة 1990 ليكمل دراسته بعد ذلك بكونسيرفطوار الفن الدرامي بباريس ويتلقى دروسا في السيناريو على يد أحد جهابذة السيناريو في العالم جون كلود كاريير.

أنجز فوزي بن سعيدي لحد الآن كمخرج ثلاثة أفلام قصيرة وثلاثة أفلام طويلة. الأفلام القصيرة هي «الحافة» سنة 1997 والذي نال عنه 23 جائزة من مهرجانات عالمية و«الحيط» سنة 2000 الذي شارك به في عدة مهرجانات سينمائية من بينها مهرجان «كان» في فقرة «نصف شهر المخرجين»، ثم «مسارات» في نفس السنة والذي شارك في مهرجان البندقية الشهير إضافة إلى مهرجانات سينمائية أخرى.

وبعد هذه الأفلام القصيرة أنجز فوزي بن سعيدي سنة 2003 أول فيلم طويل له «ألف شهر» الذي أختير للمشاركة بمهرجان كان في فقرة «نظرة ما»، ثم تلاه سنة 2006 بفيلم «ياله معالم جميل» والذي شارك في مهرجان البندقية السينمائي ثم أنجز سنة 2011 فيلم «موت للبيع» الذي نال جائزة لجنة التحكيم في الدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم وتم اختياره للمشاركة في مهرجان برلين السينمائي حيث نال جائزة من هناك.

ولفوزي بن سعيدي الذي مثل في أفلامه الروائية الطويلة الثلاث مشاركات في أفلام مخرجين آخرين كممثل بين سنتي 1999 و 2002، وهذه الأفلام هي «مكتوب» لنبيل عيوش و«عود الريح» لداوود أولاد السيد و«ضفائر» للجيلالي فرحاتي و«بعيدا» لأندري تشيني الذي شاركه أيضا في كتابة السيناريو.

ورغم أن فوزي بن سعيدي مخرج صاحب رؤية ويمكن تصنيف أفلامه ضمن ما يصطلح عليه ب«سينما المؤلف» إلا أننا نجد في مساره نوعا من القطائع الخادعة كما نجد تلك الإستمرارية المفروض وجودها في أعمال مخرج مؤلف وصاحب مشروع سينمائي. إذ كما أن أشكال وتيمات أفلامه القصيرة تجد لها استمرارية في كل أفلامه الطويلة إلا أنه أيضا بعد فيلمه الروائي الطويل «ألف شهر» ذو السرد الخطي الكلاسيكي يفاجئنا في فيلمه الروائي الطويل الثاني «ياله من عالم جميل» بأسلوب مُغرق في التجريب والإنفتاح على تجارب سينمائية عالمية رائدة في هذا المجال.. لكن من يشاهد فيلمه الثالث «موت للبيع» يتيقن أنه استطاع الرجوع للمزاوجة بين الأسلوبين أو المسارين في هذا الفيلم الذي رغم سرده الخطي إلا أن أسلوب حكيه السينمائي البصري ينحو نحو الحداثة والتجريب، إضافة إلى أننا نجد بالفيلم تكثيفا في السرد يفتح المجال للمشاهدين للمشاركة في نسج مسارات حكائية تعمد فوزي عدم إكمالها أو تركها «ناقصة» بالمعنى الإيجابي للكلمة.

يشكل فيلم «موت للبيع» إستمرارية في المسار السينمائي لفوزي بن سعيدي الذي تشغله هموم فنية وإستيتيقية تبدو واضحة المعالم في بعض أفلامه وتختبئ وراء هموم إجتماعية ورؤية سياسية للمجتمع والناس في أفلام أخرى. هناك في «موت للبيع» وراء قصة الأصدقاء الثلاثة علال، مالك وسفيان، الذين يهيمون في فضاء تطوان الهامشي باحثين عن مَخرَج من همومهم الفردية وتوهانهم الوجودي إشتغالا جديا على أشكال سينمائية رائدة،، إذ نجد أنفسنا ونحن نتابع «موت للبيع» أمام مُخرج محترق بهم السينما الحقيقية، وأن المواضيع المطروحة في فيلمه، رغم كون بعضها متاحا وقد يكون ربما مستهلكا، ليست سوى ذريعة للمزيد من التجريب والإشتغال على هاته الأشكال الفنية السينمائية. إذ يحضر في موت للبيع هم شكلي لا نراه سوى عند مخرجين رواد ومؤلفين، وهو هنا في هذا الفيلم يقترب من ذلك الإشتغال الشكلي والفني لأحد المخرجين المغضوب عليهم في هوليود ،مايكل شمينو، الذي ظل يصور الناس كما تصور الجبال ويُصور هذه الأخيرة كما يصور الآخرون شخصياتهم من لحم ودم.. إذ هام فوزي بن سعيدي في «موت للبيع» عشقا بالجبال المحيطة

ملصق فيلم «موت للبيع»

بتطوان وصور لنا مدى تأثيرها واستيعابها لشخصياته وحنوها عليهم حينما لفظتهم المدينة الموحشة إلى أن وصل بنا داخلها إلى لحظة تطهيرية رافقنا خلالها سفيان واحدا من شخوصه الثلاثة، على خلفية موسيقى زنجية تمتح من التراث الصوفي ذو البعد الروحاني.

ويدع بن سعيدي للمشاهد المتفاعل والذكي بياضات في سرده السينمائي، فمثلا تظل إمكانية نشوء علاقة غرامية بين الضابط الذي أدى دوره بن سعيدي نفسه وبين حبيبة مالك (فتاة الليل) واردة بحدة ومُبررة لتلك النهاية التي تبدو مفتوحة، كونها (الفتاة) سرقت المال وهربت من حبيبها مالك ربما بإيعاز ومباركة من الضابط، الأمر الذي لا نراه في الفيلم ولا يمكن أن نستنتجه إلا من خلال لقطات توحي فيها النظرات بين الشخصيتين إلى احتمال ذلك، دون أن يتم التصريح بذلك تماما.. إضافة إلى هذا هناك نوع من التقاطع والتداخل المقصود في الفيلم بين سلطة «الضابط» فوزي بن سعيدي و«المخرج» فوزي بن سعيدي والتي تتجلى بوضوح في المشهد الذي يطلب فيه الضابط من مالك تقبيل حبيبته وحين يتردد هذا الأخير يأمره الضابط المرة تلو الأخرى، وقد صور هذا المشهد بكيفية توحي بكيفية إدارة المخرج لممثليه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراحل القصة القصيرة جدا في الأدب العربي

■ د. جميل حمداوي

توطئة:

لا يمكن فهم القصة القصيرة جدا باعتبارها فنا مستحدثا في الساحة الثقافة العربية المعاصرة إلا بربطها ببعدها التاريخي والتكويني، ولا يمكن أيضا بشكل من الأشكال استيعاب مكوناتها الفنية والجمالية والدلالية والمقصدية إلا إذا تتبعنا هذا الفن الجديد تأريخا وتحقيبا وتصنيفا، وذلك بالنبش في جذوره السردية العربية القديمة، والانفتاح على إنتاجات الآخرين في الثقافة الغربية، وتتبعه بالتحقيب في مساره الثقافي العربي من بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا. ويعني هذا أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من المراحل والفترات التاريخية الهامة التي مرت بها مدا وجزرا، فماهي هذه المراحل التاريخية ياترى؟ وماهي سماتها ومكوناتها؟ هذا ماسوف نستكشفه في هذه الورقة التي بين أيديكم.

حينما نؤرخ للقصة القصيرة جدا في أدبنا العربي، فثمة مجموعة من المراحل التي ينبغي تحديدها واستعراضها. لذأ، يمكن الحديث تاريخيا عن المراحل المتعاقبة التالية:

أولا، المرحلة التراثية:

نجد في تراثنا العربي القديم مجموعة من الأشكال السردية النثرية، تقترب بشكل من الأشكال من القصة القصيرة جدا، كالحديث، والخبر، والفكاهة، والنادرة، والمستملحة، والطرفة، والأحجية، والكلام، والحكاية، والقصة، والمقامة، واللغز، والآية... ويعني هذا أن للقصة القصة القصيرة جدا جذورا عربية قديمة، تتمثل في السور القرآنية القصيرة، والأحاديث النبوية الشريفة، وأخبار البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السمار... ومن ثم، يمكن اعتبار الفن الجديد امتدادا تراثيا للنادرة، والخبر، والنكتة، والقصة، والحكاية، واللغز، والشعر، والأرجوزة، والخطبة، والخرافة، وقصة الحيوان، والمثل، والشذرة، والقبسة الصوفية، والكرامة...

هذا، ويعج كتاب: **«المستطرف في كل فن مستظرف»**1 لشهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي بمجموعة من القصص القصيرة جدا، وهي تتخذ طابعا تراثيا ورمزيا واجتماعيا.

ثانيا، مرحلة الكتابة اللاواعية:

تتسم هذه المرحلة بكتابة القصة القصيرة جدا بعفوية وتلقائية، دون علم أو وعي أو دراية بها نظرية وتطبيقا، وتبتدئ هذه المرحلة من بداية القرن العشرين، وتمتد حتى سنوات التسعين في بعض الدول العربية كالمغرب – مثلا- أو حتى سنوات الألفية الثالثة في دول عربية أخرى كليبيا، والجزائر، وموريتانيا، وتونس، وذلك إذا تحدثنا – طبعا- عن إصدار المجموعات القصصية القصيرة جدا. ومن ثم، فقد وجدنا في هذه المرحلة نماذج سردية قصصية قصيرة جدا كتبت بطريقة عفوية وتلقائية، دون أن يكون لدى صاحبها وعي بقضية التجنيس، بأنه – فعلا- يكتب قصة قصيرة جدا تجنيسا وتنميطا وتنويعا، كما نلفي ذلك عند جبران خليل جبران في كتابيه: **«التائه»**، و**«المجنون»** في العقد الثاني من القرن العشرين، وما نجده من نصوص قصيرة جدا عند نجيب محفوظ كما في كتابه: **«أحلام فترة النقاهة»**،2 وما كتبه يوسف إدريس، وزكريا تامر، وتوفيق يوسف عواد في مجموعته: **«العذارى»** (1944م)، ويوئيل رسام، وذنون أيوب، وياسين رفاعية، والطيب صالح، ومحمود تيمور، وسعد مكاوي، ويوسف الشاروني، وخالد حبيب الراوي، وعبد الرحمن الربيعي، ومحمد عبد المجيد، ومحمد إبراهيم بوعلو صاحب مجموعة: **«خمسون أقصوصة في خمسين دقيقة»** (1983م)، وماكتبه أحمد زيادي، وآخرون...

ثالثا، مرحلة الوعي بتجنيس القصة القصيرة جدا:

تمتد هذه المرحلة من سنوات السبعين إلى يومنا هذا، فقد ولدت القصة القصيرة جدا بالعراق على غرار شعر التفعيلة مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، حيث أوردت بثينة الناصري في مجموعتها القصصية: **«حدوة حصان»** الصادرة عام 1974م قصة سمتها **«قصة قصيرة جدا»**، ونشر القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته: **«القطار الليلي»**، وقد صدرت سنة 1975م، ونشر القاص الفلسطيني محمود علي السعيد مجموعته: **«الرصاصة»** سنة 1979م، ويعد من الكتاب الأوائل الذين استخدموا مصطلح القصة القصيرة جدا،بيد أنه يغلف قصصه القصيرة جدا بالخاصية الشعرية؛ لأنه كان شاعرا موهوبا... ونشر السوري وليد إخلاصي مجموعته الأولى سنة 1972م تحت عنوان: **«الدهشة في العيون القاسية»**، ونشر السوري نبيل حداد مجموعته البكر: **«الرقص فوق الأسطحة»** سنة 1976م... ويعني هذا بشكل من الأشكال أن فترة السبعينيات من القرن الماضي هي نقطة انطلاق القصة القصيرة جدا في العالم العربي بوعي تجنيسي مقصود. ويمكن اعتبار هذه المرحلة كذلك مرحلة التجنيس والتأسيس لفن أدبي جديد هو فن القصة القصيرة جدا. ويمكن القول كذلك بأن ثمة أقاصيص قصيرة في سنوات الستين، بيد أنها ليست قصصا قصيرة جدا، ولا تتوفر فيها مكونات هذا الفن الأدبي الجديد، بالإضافة إلى عدم وجود نية التجنيس.

وعلى الرغم من ذلك، فإن القصة القصيرة جدا لم تتبلور فنيا وجماليا وأجناسيا إلا مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، وخاصة في العراق ودول الشام ، وبالضبط في سورية. بيد أنها لم تنتعش كما وكيفا إلا في المغرب، الذي أصدر بمفرده أكثر من ستين مجموعة قصصية قصيرة جدا. وبالتالي، كانت الدولة الأكثر بروزا من غيرها في هذا الجنس الأدبي المستحدث إبداعا ونقدا توثيقا.

رابعا، مرحلة التجريب والمثاقفة:

تحيل هذه المرحلة على استفادة كتاب القصة القصيرة جدا من تقنيات السرد الغربي، كما يتضح ذلك جليا في الرواية الفرنسية الجديدة، والرواية النفسية المنولوجية (رواية تيار الوعي)، ورواية ما بعد الحداثة، والقصة القصيرة جدا بأمريكا اللاتينية، كما كتبها كل من: خوليو كورتاثار، وخوان خوصي أريولا، وخوليو طوري، وأدولفو بيوي كاسارس، وإدوردو غاليانو، وروبرتو بولانيو، وفيكتوريا أوكتامبو، وبورخيس، وخوان بوش، وأوغيستو مونتيروسو... ومن ثم، فقد استعان كتاب القصة القصيرة جدا بالعالم العربي بتقنية التشظي، وتشغيل الاسترجاع، والإكثار من نقط الحذف، وتسريع الزمن، وانتقاء الأوصاف، والميل إلى الاختزال والتكثيف والاقتصاد، وتخييب أفق الانتظار، وخلخلة السرد، وتنويع الرؤى السردية، وتشذير السرد، والاستفادة من الفانطاستيك، والشاعرية، والأسطورة، والرمز، والتناص...

خامسا، مرحلة التأصيل:

بدأ بعض الكتاب العرب في تأصيل قصصهم القصيرة جدا كتابة وبناء وقالبا وتشكيلا ورؤية، كما فعل جمال الغيطاني، وأحمد توفيق، وبنسالم حميش، ورضوى عاشور... في مجال الرواية. ونلاحظ هذا التأصيل جليا عند بعض الكتاب المغاربة إن بطريقة جزئية وإن بطريقة كلية، مثل: مصطفى لغتيري، وجمال بوطيب، ومحمد تنفو، وجمال الدين الخضيري الذي كتب أخيرا مجموعة تراثية متميزة عربيا، وهي بأكملها تأصيل في تأصيل، وهي تحت عنوان: **«حدثني الأخرس بن صمام»**.

تركيب واستنتاج:

هكذا، نصل إلى أن للقصة القصيرة جدا تاريخا طويلا يتمثل في مجموعة من المراحل والحقب، ويمكن حصرها في المرحلة التراثية التي ارتبطت بالأجناس والأنواع والأنماط السردية العربية القديمة، ومرحلة الكتابة اللاواعية منذ بداية القرن العشرين، وذلك مع مجموعة من الأقلام القصصية القصيرة جدا، التي كتبت هذا الفن السردي الجديد بعفوية وتلقائية مباشرة. وفي هذا الصدد، يمكن الحديث –أولا- عن بداية جبرانية بامتياز، ويمكن الحديث –ثانيا- عن مرحلة التجنيس في سنوات السبعين التي انطلقت بالعراق والشام، وهناك –ثالثا- مرحلة تجريبية تتسم بالانفتاح على تقنيات السرد الغربي، وثمة –رابعا- مرحلة التأصيل التي تستلهم التراث العربي بناء وقالبا وصياغة ورؤية.

الهوامش:

-1 الأبشيهي: **المستطرف في كل فن مستظرف**، منشورات النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الطبعة الثانية 2004م.

-2 نجيب محفوظ: **أحلام فترة النقاهة**، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2005م.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود درويش: مغني الشهداء

لقد كان لقاء درويش بالموت في فترة مبكرة من حياته. تجسد أول مرة في مواكب الشهداء الذين يسقطون تباعا واقفين مثل النخيل وأشجار البرتقال الحزين. يشعيهم الشباب الفلسطيني الذي يؤمن كل واحد منهم في قرارة نفسه أنه مشروع شهيد يسير على الأرض التي سيرويها ذات لحظة استثنائية من عمره بدمائه التي تسيل لكي تصنع من ملحمة الموت ملحمة الحياة. إنه العرس الفلسطيني حيث لا يلتقي الحبيب حبيبه إلا شهيدا أو شريدا: (محاولة رقم 7، ديوان محمود درويش، ج 1 ص:509)

هذا هو العرس الذي لا ينتهي
في ساحة لا تنتهي
في ليلة لا تنتهي
هذا هو العرس الفلسطيني
لا يصل الحبيب إلى الحبيب

يظهر التأمل الدقيق في شعر درويش أن الموت الذي اعتنى بتصويره الشاعر منذ قصائده الأولى ليس الموت العادي ولكنه الموت الذي ينجم عن فعل مواجهة أو مقاومة. ولذلك كان الموت الذي يحتفي به درويش جماليا هو موت الشهداء؛ أي فعل التضحية الذي يجعل من الموت تجربة إنسانية فريدة تستحق التمجيد والاحتفاء.

تكشف القصائد الأولى التي كتبها درويش عن تصور رومانسي للموت، حيث لا يعني الموت في نصوصه المبكرة العدم والنهاية ولكنه يعني التجدد والانبعاث؛ أي البداية: (محاولة رقم 7، ديوان محمود درويش، (ج 1 ص:502)

ثلاثة أشياء لا تنتهي:
أنت، والحبّ، والموت.

الموت مثل الحب ولادة ثانية. ولذلك كان الموت عند درويش لا يعني النهاية بل هو البداية. ومن هنا زخرت مراثيه للشهداء وأغنياته لهم بالدعوة إلى استمرار الحياة، لأن الحياة لا تتوقف بالغياب الجسدي ولكن الموت مناسبة لدفع عجلة الحياة إلى الأمام: (حبيبتي تنهض من نومها، ديوان محمود درويش، ج 1 ص:364)

نعيش معك
نسير معك
نجوع معك
وحين تموت
نحاول ألا نموت معك
ففوق ضريحك ينبت قمح جديد
وينزل ماء جديد
وأنت ترانا
نسير
نسير
نسير.

تكشف مراثي درويش للشهداء عن جماليات جديدة في التعامل مع فعل الموت. لقد أضافت قيما جمالية جديدة إلى شعر الرثاء في التراث العربي؛ فدرويش لا يحصر مراثيه في تقديم التعازي وتمجيد الأعمال التي أنجزها الشهيد في حياته ولكنه يعمل على توليد أسباب الحياة

■ مصطفى الغرافي

من رحم الموت مما يجعل المراثي تتحول في كثير من الأحيان على قوة دفع تدعو إلى الحياة ممثلة في فعل السير بعد دفن الشهيد من اجل إكمال الطريق والوصول إلى الأفق الذي أشار إليه ورسمه بدمه: الانحياز لخط المقاومة حتى تحرير الأرض واسترجاع الكرامة. يظهر ذلك بشكل واضح في قصيدة درويش «أحمد الزعتر» التي يمكن اعتبارها رثاء جماعيا لكل الذين استشهدوا في «تل الزعتر»، حيث ينصهر في هذه القصيدة الفردي والجماعي في ملحمة الدم الفلسطيني لتنطلق الدعوة عالية إلى المقاومة باعتبارها التجسيد الحقيقي لفعل الحياة المنبثق من رحم الموت: (أعراس، ديوان محمود درويش ج 1 ص:653)

فاذهب عميقا في دمي
اذهب براعم
واذهب عميقا في دمي
اذهب خواتم
واذهب عميقا في دمي
اذهب سلالم
يا أحمد العربيّ... قاوم!

إن قوة الحياة تنبعث وتتولد من فعل الموت. ذلك ما يريد درويش أن يستخلصه قراؤه من مراثيه للشهداء، حيث يتحول الموت إلى قوة حركية تفعل في الأحياء وتدفعهم الحياة/ الفعل التي تتخذ في كثير من قصائد درويش الرثائية شكل السير أو المشي: (**حصار لمدائح البحر** ديوان محمود درويش، ج 2 ص:141)

صباح الخير يا ماجدْ
صباح الخيرْ
قُمْ اقرأ سورة العائدْ
وحثّ السيرْ
إلى بلدٍ فقدناهُ
بحادث سيرْ

تنطوي مراثي درويش للشهداء على احتفاء واضح بالحياة المتولدة من رحم الموت ويرجع ذلك إلى أن الفلسطيني لا يملك غير دمه في مواجهة الترسانة العسكرية المتطورة لغاصبي أرضه ووطنه فلا ميلاد ولا انبعاث إلا من هذا الدم الذي يجري رقراقا من أجل تحقيق الولادة الثانية لشعب ذخيرته الوحيدة قتلاه وجرحاه: (مديح الظل العالي، ديوان محمود درويش، ج 2 ص: 25)

قتلاك أو جرحاك فيك ذخيرة
فاضرب بها اضرب عدوك لا مفر

لا يملك الفلسطيني غير دمه يحتمي من الواقع العربي الذي يسيطر عليه التآكل والانهيار. من الدم صنع الفلسطيني أسطورته الفذة. ومن بريق هذا الدم المستباح تشكلت معجزة فلسطينية استطاعت أن تجعل من الغياب حضورا بهيا ومن الموت حياة متجددة تقاوم النسيان. ولذلك أطلق درويش على الدم صفة «الأخضر» رمز الخصب والنماء: (أعراس، ديوان محمود درويش، ج 1 ص:653)

جَدِّدْ أيها الأخضر صوتي. إنَّ في حنجرتي خارطةَ
الحلم وأسماءَ المسيح الحيّ
جَدِّدْ أيها الأخضرُ موتي
إنَّ في جُثَّتيَ الأخرى فصولاً وبلادْ
أيها الأخضرُ في هذا السواد السائدِ، الأخضرُ في بحث
المناديل عن النيل وعن مهر العروس
الأخضر الأخضر في كلِّ البساتين التي أحرقها
السلطانُ والأخضرُ في كلِّ رمادْ
لن أسمّيكَ انتقال الرمز من حُلم إلى يومٍ
أسمّيك الدمَ الطائر في هذا الزمانْ
وأسمّيك انبعاث السنبلة.

إن الموت في مراثي درويش للشهداء لا يعني النهاية والغياب؛ فالشهداء يستأنفون حياتهم بعد الموت بطريقة طبيعية ويقومون بنفس الأعمال التي تعودوا على القيام بها في حياتهم السابقة: (مديح الظل العالي، ديوان محمود درويش ج 2 ص: 45)

بيروت ...... ليلاً
يخرج الشهداء من أشجارهم، يتفقدون صغارهم
يتجولون على السواحل، يرصدون الحلم والرؤيا
يغطون السماء بفائض الألوان، يفترشون موقعهم
يسمّون الجزيرة، يغسلون الماء، ثم يطرزون
حصارنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قططــا ً.... ونخلا.

ويبلغ من تمجيد درويش للفعل البطولي الذي يقوم به الشهداء أن يحرص على توفير شروط الراحة لأرواحهم بعد الموت فيقوم حارسا لنومهم ولأحلامهم: (ورد أقل، ديوان محمود درويش، ج 2 ص: 343)

عِندمَا يَذْهَبُ الشُّهَدَاءُ إلَى النَّوْمِ أَصْحُو حصار
وَأَحْرُسُهُمْ مِنْ هُوَاةِ الرِّثَاءْ
أَقُولُ لَهُم
تُصْبحُونَ عَلَى وَطَنٍ
مِنْ سَحَابٍ ومَنْ شَجَرٍ

مما يؤشر على أن فعل الموت- الاستشهاد بالنسبة إلى محمود درويش طريق سالكة إلى الخلود والحياة المتجددة باستمرار حيث يتوحد في شعر درويش فعل الموت – الشهادة بشهوة الحياة – الخلود: (الجدارية ص:37)

يا مَوْتَنا! خُذْنا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعلَّمُ الإشراق

لم يمتْ أحد تماما، تلك أرواح
تغيِّر شكْلها ومقامها /

يكشف هذا القول الشعري عن فهم رومانسي لفكرة الموت التي ترتبط في قصائد درويش بدلالات وإيحاءات عميقة تحيل إلى عوالم رمزية وتخييلية لا تنفصل عن الأبعاد المجازية البانية للأنظمة البلاغية والجمالية التي ما يفتأ درويش يؤسس لها في منجزه الشعري بصبر وأناة. فالموت كما تكشف قصائد محمود صنو التجدد وطريق الانبعاث والخلود. وقد عبر درويش عن هذه الرؤيا بكثافة شعرية شفافة في قصيدته «آه... عبد الله» الواردة في ديوانه «العصافير تموت في الجليل» الديوان الذي كرسه للاحتفاء بمواكب الشهداء الذين يولدون من رحم الموت: (العصافير تموت في الجليل، ديوان محمود درويش، ج1 ص: 260)

عادة، لا يخرج الموتى إلى النزهة
لكن صديقي
كانٍ مفتونا بها.
كلّ مساء
يتدلّى جسمه، كالغصن، من كل الشقوق
وأنا أفتح شباكي
لكي يدخل عبد الله
كي يجمعني بالأنبياء!..

إن موت الشهيد، كما يكشف هذا المقطع الشعري، ليس غيابا مطلقا ولكنه انتقال من حال إلى حال؛ فالشهيد يخرج من قبره ويتنزه ويلتقي الشاعر ليجمعه بالأنبياء لأنه بموته يغادر منزلة البشر العاديين ليرتقي إلى مقام النبوة التي تستطيع اجتراح الخوارق والمعجزات فتنفذ من المرئي إلى اللامرئي حيث الكشوفات الروحية الخصبة فالشهيد يدخل من الشباك كالعطر والنسيم لأنه تحرر من كل القيود المادية التي تشد الروحي إلى الجسدي.

تتجاور في مراثي درويش للشهداء فجيعة الغياب وبهجة الحياة، حيث يغدو الرثاء احتفاء بالموت وتمجيدا للشهيد؛ فالفلسطيني لا يملك غير دمه، معجزته التي تجعل من ملحمة الموت ملحمة للحياة.

مقالة

استراتيجية القراءة وآليات التأويل

1 – استراتيجية القراءة.

أ ــ موت المؤلف.

عودتنا كتب الأدب القديمة عادة سيئة، فقد علمتنا أن نفتتح مقارباتنا للنصوص بهذه اللازمة: «يريد الكاتب (أو الشاعر) أن يقول»، كما لو أن المعنى مطروح في الشوارع والأسواق، وكما لو أنه مودع سلفا في النص من قبل قوة تختزل دورنا في تعيينه واستخراجه والخضوع له، وكنا حينها ننظر إلى كتب الأدب والتاريخ والسياسة على أنها رسل جاءت تعلمنا الأشياء كما تعرفها هي أو كما سبق للباث أن علمها إياه، لكن آن لنا أن نهجر هذه العادة، فالنص ليس خزانا لتشريعات، لكنه طفل أستطيع أن أقوله ما أشاء، «إنه تميمة وهذه التميمة ترغب في».

فالقراءة الممكنة للنص هي التي تعيد إنتاجه باستمرار، أي تلك القراءة التي يسير فيها النص جنبا إلى جنب مع امتلائي الذهني دون الالتفات إلى كاتب يصرخ في وجه نص تمرد عليه، فما دامت قصدية الباث لحظة مفقودة وبعيدة عن الاستعادة بكل تفاصيلها وأبعادها الدقيقة، فلا جدوى من مطاردتها أو محاولة إعادة إنتاجها، فقصدية الكاتب لا تقع خارج الشروط المتحكمة في إنتاج النص (سيرورة التدليل)، في حين أن فعل القراءة هو حصيلة لسيرورة من طبيعة أخرى (سيرورة التداول) وكل محاولة لنسف الحدود بين هاتين السيرورتين ستجعل القارئ نسخة مطابقة للكاتب وستجعل كل القراءات المقترحة من قبل القارئ نسخا تتطابق مع النص الأصلي، وكم سيكون من الصعب جدا الحديث عن قارئ يمتلك قدرة (ربما غير عادية) تمكنه من الإمساك بالمعنى كما صاغه المؤلف أو كما أراده، فالقارئ المثالي أو النموذجي مطالب لكي يحقق مثاليته بأن «يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف» فيشاطره مقاصده ومعانيه، وإذا سلمنا بهذا فلن يكون هذا القارئ سوى اسم آخر للكاتب نفسه، ولن تكون القراءات المقترحة سوى تنويعات على أصل واحد، فإذا كنا سنتناول فعل القراءة باعتباره فعل كشف وتحسس لمعنى قبلي ووحيد مودع في النص فسيكون لزاما الكف عن هذه الثرثرة المثارة حول القراءة والتلقي والتأويل، لنصبح حينها أمام كون تحكمه فكرة واحدة لها طعم واحد في كل الأفواه، وذلك أمر منافي لطبيعة المعنى المعروف بغنجه ودلعه من جهة، ومنافي لطبيعة الفكر البشري وكيفية اشتغاله من جهة أخرى، لكن ولحسن حظ التجربة الإنسانية فـ«القارئ المثالي قارئ تخييلي خالص لا أساس له في الواقع».

فبين النص وبين انفتاحه على المستقبل والحياة لحظة يغادر فيها ذاكرته التي يحاصرها كاتب بسره المقدس، فحياة النصوص لا تستمد من أصولها الأولى أي من لحظتها التكوينية، كما لا تنبثق من روحها التعليمية التي ترغم القارئ على الخضوع والخنوع، وإنما تستمد من امتدادها وانفصالها عن منابعها، فكلما اتسعت الفجوة بين النص ومؤلفه اكتسب النص تعددية وتحرر معناه من الأحادية والقداسة، فللكاتب كل احترامنا

■محمد بنحمادة

وتبجيلنا وللقارئ متسع من الحرية، فعندما «يبتعد المؤلف ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك أن نسبة النص إلى مؤلفه معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق للكتابة».

فإبعاد الكاتب لا يخلصنا فحسب من محابس الأسرار التي ينطوي عليها النص المشكلة لقصدية مؤلفه، بل يولد فعالية فلسفية يمكن أن نصفها بكونها ثورة على الحقيقة ونسفا للسلطة المطلقة، ففكرة «موت المؤلف» هي مجرد كناية لطيفة عن رغبة تجربة إنسانية في رسم تخوم جديدة للمعنى لا تقف عند حدود ما سبق للمؤلف أن علم نصه إياه، فـ«ليس هناك مؤلف (يقول لورانس ستورن) يفهم الحدود الحقيقية لشروط اللياقة والأصل الطيب يمكنه أن يتجرأ على القول بأنه يتصور كل شيء: والاحترام الأصح الذي يمكن أن يوليه المرء لفهم القارئ هو أن يقتسم معه بالتساوي هذا التصور وبطريقة حبية، وأن يترك له شيئا يتخيله مثلما فعل ذلك لنفسه» فالمؤلف الذي يحترم الحقيقة في نسبيتها لا يمكنه الادعاء بأنه قادر على تصور كل شيء أو أنه يملك جهة نظر مثالية تساعده على البقاء حيا داخل نصه، وسيقوده هذا الاحترام بالضرورة إلى اقتسام هذه الحقيقة مع القارئ، ينخفض صوته بينما يعلو صوت آخر معبرا عن جهة نظر جديدة تعتبر النص شريكها الوحيد في تجربة القراءة، ففي الوقت الذي يولد فيه النص يموت الكاتب ويضيع صوته وسط جلبة القراءات المتعددة، وبالتالي فالعلاقة (كاتب/قارئ) تصبح (نص/قارئ)، فـ«قراءة كتاب ما هي اعتبار مؤلفه كما لو كان قد مات، واعتبار الكتاب كما لو أنه ولد بعد موت كاتبه. وبالتأكيد فحينما يموت المؤلف فالعلاقة مع الكتابة تصبح تامة، وبمعنى ما خالصة، فالمؤلف سيعجز عن الإجابة وكل ما سيبقى ممكنا هو قراءة أثره».

إن التحمس لفكرة «موت المؤلف» لا يجب أن يدفع إذا إلى إلغاء عنصر هام من العناصر المشكلة للسيرورة التواصلية ويتعلق الأمر بالباث، إلا إذا كنا سنستعيض عنه بباث جديد هو «النص» وفي هذه الحالة فإن الباث والرسالة سيغدوان شيئا واحدا، والتركيز على هذا الباث الجديد سيمنحنا من جهة إعطاء القراءة شكل نشاط تواصلي فيه حوار بين النص والقارئ، ومن جهة أخرى سيمنع القارئ من أن يتحول إلى ديكتاتور يقتل المؤلف ويصادر كل حق لنصه في الكلام. إن العلاقة (النص/القارئ) هي طريقة أخرى للقول إن القراءة فعل تشارك وتجاوب يحترم فيها كل طرف امتلاء الطرف الآخر، إنها تفاعل بين الامتلاءين.

ب ــ من سلطة النص إلى لذة النص – قصدية القارئ المشارك.

مات المؤلف إذا واختنق صوته، وبقي النص مشمولا باهتمام قارئه، فهل يعني هذا تمتع القارئ بكامل الحرية في التصرف في النص أم أن الأمر يتعلق بوجود قاعدة للاستعمال والقراءة والتأويل؟.

سوف نقبل بفكرة «موت المؤلف» ما دامت الحقيقة وهم يجب تخطيه وما دامت السلطة المطلقة مفسدة مطلقة، لكننا لن نقبل بتسليم النص بعد تحريره من سلطة الكاتب إلى سلطة قارئ يمارس عليه إقطاعيته، أو ينظر إليه باعتباره مثوى للذة ضامرة آن وقت إيقاظها، كما سنرفض بقوة أن يكون النص مجرد مثير يستدعي استجابات لا تجمعها إلا رغبة قارئ في عرض ردود أفعال خارجة علميا عن كل ضبط أو تحديد نقدي.

ففعل القراءة يتحدد في اقتراحه لتأويلات أو قراءات تجعل من قصدية النص منطلقا لها على أن نعود بكل التأويلات إلى هذا المركز الدلالي، وهذا لا يعني القول بوجود قراءة واحدة ووحيدة، بل معناه أن يكون كل تأويل بمثابة توافق سري مع نص قد لا يكون قادرا على عزل تأويلاته الصحيحة لكنه سيكون من دون شك قادرا على إخبارنا بالقراءات المغرضة أو التأويلات المريضة، وعلى هذا الأساس «فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية»، فأن ينتقي النص (أ) مثلا من مجموع تأويلاته النص (ب) باعتباره تأويلا مغرضا معناه أن النص المقروء له القدرة على مراقبة تأويلاته، فقد يكون النص (ب) تأويلا جيدا، لكن ليس للنص (أ) وإنما لنص لا نعرفه أو لنص لم يكتب بعد أو لعله لن يكتب أبدا.

نستطيع القول استنادا إلى ما سلف إن النص لا يأخذ حقيقته من وجوده في ذاته، فهو كما هو فكرة معزولة في حاجة إلى من يخصبها، على أن فكرة الإخصاب هذه ليست طارئة على النص فالكاتب وهو يكتب كان يعي جيدا أنه يكتب لقارئ هو المؤهل فعليا لكي يمنح النص الخصب والحياة.

وعلى هذا الأساس لا وجود لكتابة دون قراءة تماما كما لا وجود لذات دون آخر فالعلامة في نهاية المطاف جزء من سيرورة تواصلية أي أنها تستخدم «لنقل معلومة أو لقول شيء ما أو الإشارة إلى شيء يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة».

إن ما يمنح النص شكل نشاط تواصلي هو كونه فعلا اجتماعيا موجها إلى الآخر في إطار علاقات اجتماعية نتبادل فيها المواقع والأدوار، هذا من جهة نظر فلسفية عامة، ويمكن مقاربة القضية من جهة نظر تقنية خالصة؛ إن النص كيان غير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متجانس، وآلة كسول (ويمكن القول أيضا إنه عمل مفتوح)، وعالم من المعاني والدلالات البيضاء أو المسكوت عنه، وهي مناطق ظل يستعمرها القارئ بقيمه الدلالية المضافة، وهذا يعني أن الإرغامات المتحكمة في إنتاج النص تختلف بالضرورة عن تلك المتحكمة في عملية القراءة، ومن رحم هذا الاختلاف يولد التفاعل بين النص والقارئ، فلو سلمنا بالقراءة المؤسسة على وحدة السنن لكان النص متمتعا بدرجة عالية من التجانس فالبياضات والجيوب سيكون لها امتلاء واحد هو نفسه لدى الكاتب والقارئ، وفي هذه الحالة سيصبح وعي النص ولاوعيه داخله وخارجه شيئا واحدا، كما ستصبح العلامات الإبلاغية والعلامات التعبيرية متمتعة بنفس القيمة، فالنص من داخل هذا الافتراض لن يكون مبثوثا بقصد غايات تواصلية، بل لأغراض سلطوية تتخذ فيها الرسائل شكلا عموديا يتحول معها (القارئ) إلى مستهلك خاشع فحسب، وهذا ما يفقد القراءة قيمتها التواصلية وقدرتها على تفعيل النص وإثرائه، فمتعة القراءة من جهة، وإغناء النص من جهة أخرى لا يتحققان إلا عندما يتخلص القارئ من المحبس الذي يمكن أن يفرضه عليه الكاتب أو النص ليصبح هو نفسه منتجا «أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار».

وقد أثبتنا حق القارئ في حرية يحقق بموجبها اللذة والمتعة من خلال مشاركته في تشييد النص، ألا يجدر بنا رسم حدود لهذه الحرية لكي لا تتحول إلى تسيب وانحراف (بارت)؟.

لا يعني التحرر (في كل الثقافات المعتدلة التي تحترم الحدود) العيش خارج القانون، ولا يعني في حالتنا هذه ممارسة القراءة بعيدا عن أي قاعدة، أي أن يمتع القارئ نفسه بحرية في اختيار مساراته الدلالية عبر توجيه النص في اتجاهات لم يخلق لها ولم ترسم له إلا من باب قراءة عبثية أو تأويل (مريض)، نعم من حق القارئ أن يحدث شروخا في النص، لكن دون أن يفرز ذلك قراءات عبثية أو لا معقولة، من حقه تحصيل لذة لكن دون أن تأخذ هذه اللذة شكل انحراف أو هذيان «والانحراف يحصل حالما تخليت عن احترام الكل»، وهكذا فجاك باقر البطون مثلا – كما تصوره أمبيرتو إيكو– رجل مريض في حاجة إلى علاج، لأنه تخطى كل القواعد الممكنة حين برر أفعال القتل التي قام بها بكونه قرأ إنجيل القديس لوقا.

فمن الطبيعي جدا أن تتحرك الكتابة ضمن شروطها الخاصة التي تختلف بالضرورة عن تلك التي يتحرك فعل القراءة في إطارها، فهذا الاختلاف هو ما يحمي النص من أن يتحول إلى محفل متعالي يصدر التشريعات والتعاليم التي تلزم القارئ بأن يصغي ويستجيب، لكن وبالمقابل لا يمكن الاستناد إلى هذا الاختلاف لتبرير تلك الحرية غير المشروعة التي يدافع عنها البعض والتي تتجاوز ما يسمح به هذا الاختلاف نفسه، فالكاتب والقارئ تحركهما أسنن وسياقات خاصة قد تباعد بينهما على مستوى الممارسة، لكن هذا التباعد لا يأخذ شكل فجوة تتسع كلما تقدمنا في القراءة، فالمسافة بين القراءة والكتابة (النص/تأويلاته) تبقى مراقبة (أو هكذا يفترض) من قبل نموذج أو حس سليم تلتقي عنده الممارستان وتتكثف داخله الأسنن والسياقات، فلا يمكن للقراءة أن تبتعد إلا في حدود ما يسمح به هذا النموذج.

إن النص قادر من جهته على صياغة حدود لحرية القارئ في المشاركة، فهامش الحرية قد يتسع ويضيق بقدر وضوح المعنى أو غموضه وإبهامه، وعلى هذا الأساس فالقارئ في الشعر لن يكون هو القارئ نفسه في الخطاب التاريخي أو السياسي أو العلمي، فالمعنى في الشعر يختلف بالضرورة عن المعنى في الخطاب التاريخي أو السياسي والعلمي، وهذا أمر يدركه القارئ العادي وربما القارئ الساذج أيضا، لكن هذا التمييز لا يعطي مشروعية للسؤال: هل الخطاب التاريخي والسياسي والعلمي قابل للتأويل؟ ولكنه سيحيل على قضية من طبيعة أخرى، ويتعلق الأمر بحدود التأويل.

2 – التأويل – آلياته واتجاهاته.

أ ـــ نقد عدم الحاجة إلى التأويل.

سيكون من الصعب على إنسان ما، وهو يعتصر ذاكرته ليسترجع ماضيه السحيق، أن يستعيد تلك الفكرة الأولى التي غازلت ذهنه لتشكل امتلاءه (وعيه) الذي به بدأ يستقبل الوقائع ويفسرها ويصنفها، فأفكاره تشظت بعد ذلك وتناسلت وسارت في كل اتجاه حتى أصبح من الصعب السيطرة على حركيتها رغم ضجة المناهج وصخب النظريات، وتشكل هذه الحركية وجها مستترا لامتداد الإنسان هذا الكائن المتمرد على لحظته، فالتأريخ للإنسان تأريخ لأفكاره، غير أن فكرة التاريخ والامتداد لا تمس الفكرة أو الفكر المعزولين، فالفكر المعزول يعيش لحظة مطلقة ولا يبشر بشيء سوى ببوار أفكاره وموتها، لأن تألق الفكر وامتداده هو حصيلة لخروج الكائن البشري من ذاته ولحظته ودخوله عالما من الرمزية التي تسمح له بامتلاك العالم من حيث كونه جوهرا عاما، وهو أيضا نتيجة لاندراج هذا الفكر ضمن نسق عام من الأفكار الأخرى التي تؤوله ويؤولها، فعالم تحكمه فكرة واحدة هو عالم غريب حقا، إنه عالم يحيا داخل لحظة مطلقة فلا ماض له ولا مستقبل، ونحن نشك في أن عالما كهذا كان له وجود يوما ما، كما لا نبشر بوجوده مستقبلا، إنه عالم مفترض نحاول التدليل من خلاله على أن الكون لا تحركه فكرة واحدة بل إن الحياة تبدأ بفكرتين على الأقل.

إن هذا التعدد في الأفكار هو ما يعطي للحياة بعدا حركيا يمكننا من خرق المتصل الزمني ومفصلته، وهو ما يساعدنا على استقبال الظواهر والوقائع وتصنيفها ضمن خانات تختلف قيمها بحسب السياقات الثقافية والدينية والتاريخية التي تتحرك في إطارها هذه الظواهر، على أن فعل التصنيف هو فعل تابع للتعدد، لأن الفكرة المعزولة تضع نفسها خارج التصنيف لأنها لا تقابل فكرة أخرى تفسرها أو تعارضها، ف«الواحد» لا يصنف إلا باعتبار وجوده المطلق، أما إذا تواجد «الثاني» إلى جانبه فحينها يبدأ الفعل ويبدأ التصنيف، فينظر إلى «الواحد» باعتباره «حالة الفرد» وما يتصل بها من معاني تمس السلطة والتوحيد والعزلة، ويصنف «الثاني» باعتباره «حالة الزوج» الدالة على التفاعل والمشاركة والخصب والحياة.

هكذا إذن هي الحياة المادية والذهنية للإنسان، فلا سيرورة خارج شبكة علائقية تستدعي فيها الأشياء أشياء أخرى، فهذه التجربة لا تستطيع أن تستمر وتسود استنادا إلى فكرة واحدة أو فكر معزول، فالواحد منتهي بطبعه، وهو ميال إلى تسليم الفكر إلى حالة من الثبات والسكون تنزع المعرفة عبرهما إلى تقمص صفة القناعات والحقائق المطلقة، وعلى هذا الأساس فالواحد يوسع مساحات الظل في الذات، فهو لا يزيدنا معرفة بأنفسنا كما لا يغني معرفتنا بالآخر، إنه يأسرنا داخل خانات ضيقة وحدود منتهية تعلمنا أن نعين الأشياء نفسها بالطريقة نفسها، والاكتفاء بلحظة التعيين هذه والاستناد إليها باعتبارها الدرس الأساسي للحياة يشعرنا ببرودة التجربة الإنسانية، ذلك أن ما تجود به اللحظة لا يمثل سوى معرفة مخادعة ومخاتلة، أو في أحسن الأحول يمثل باعتباره اقتطاعا لجزئية من سيرورة يصعب التكهن بنهايتها، وجزئية هذا الاقتطاع تكشف عن مدى النقص الذي تتمتع به المعرفة، ونحن ملزمون، بقوة رمزيتنا، بتخطي هذه المعرفة وتجاوز هذا النقص، وأداتنا الوحيدة في ذلك ممارسة فعل التأويل بكثير من الحرية وقليل من التحرج.

فليس التأويل إذا قيمة مضافة إلى التجربة الإنسانية يمكن الاستغناء عنها، إنه التجربة نفسها، كما أنه «ليس في حاجة إلى من يدافع عنه فهو معنا في كل لحظة»، فنحن لا نؤل لاستثارة لذة «المطاردة للمعنى» فقط، ولا نؤول رغبة في الإمساك بلحظة شاعرية تنسي الذات هموم اليومي وإكراهات المعيش فقط، إننا إضافة إلى ذلك نؤول لنعيش ولنحيا، ولنمتد في الزمان والفضاء، فالانسان يولد لكي يموت وبين ميلاده ووفاته يصنع حضارته ويكتب تاريخه، وليست هذه الحضارة وليس هذا التاريخ شيئا آخر سوى تجميع للعلامات والمتاجرة فيها، فلا يزال امتداد الإنسان قائما، ولا تزال العلامة تستدعي علامة أخرى تؤولها، ولا يزال الفكر يستدعي فكرا آخر يؤوله حتى يدهم الذات آخر نص يتلقى، إنه النص/الموت الذي يجبر الذات على الخرس، لكن فعل التأويل ينبعث من جديد كطائر الفنيق مبشرا بميلاد جديد فالتأويل لا يموت.

ب ـــ وهم الخطاب أحادي المعنى.

من حسنات البنيوية على القارئ أنها خلصته من سلطة كاتب ظل مشدودا إليه زمنا طويلا، لكنها في الوقت نفسه سلمته إلى سلطة من طبيعة أخرى، إنها سلطة النص الصارمة التي تقهر كل السلط وتوجه القراءة في مسار آلي لا قدرة معه على أن يزحزح النص في اتجاه خلخلته من أجل بناء مسارات دلالية تخصب المعنى وتغنيه وتفتحه، ودليلنا على ذلك غياب مبحث التأويل في المقاربات اللسانية، فمعنى النص محايث له، ووظيفة الباحث مختزلة في رصده وتحسسه.

فأن يكون النص أحادي المعنى فذلك وهم يجب تخطيه وتجاوزه، إلا إذا كنا نعني بتلك الأحادية تلك الطريقة التي يفهم من خلالها الكاتب نصه، وهي قضية يمكن التشكيك فيها أيضا، فالمرء لا يستطيع أن يقول الشيء نفسه مرتين بالطريقة نفسها، كما لا يمكنه أن يقرأ نصه – باعتباره قارئا من الدرجة الأولى – بالطريقة نفسها التي كتبه بها. وستبدو دون شك مقولة الوهم محرجة جدا لؤلئك الذين يؤمنون بمطلقية الحقيقة، وقد تبدو أيضا شكلا من أشكال التطرف بدا ينمو على هامش العقلانية، أو نوعا من أنواع التمرد على حقائق أجمع الناس على مطلقيها وعلى عدم قبولها الانخراط في مسار تأويلي لأنها تبدو واضحة ولا تكاد تخفي ما يستدعي فعلا تأويليا يكشفه ويفضح أسراره، فما تقوله كتب الدين والتاريخ، وما يحكيه الساسة وأرباب العلوم البحتة شيء يقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خارج التأويل لأنه صريح القصد واضح النية لا عمق فيه ولا غور، فهو عاري الدلالة مصرح بالممتلكات، ثم إنه موجه لغايات نفعية لا موقع فيها لتأويلات تغازل الشعور والوجدان.

سوف نقبل بالتطرف والتمرد وصفا لكننا حتما سوف نعترض على هذا الوهم لأن ما يبدو في ظاهره خطابا أحادي المعنى يخفي عوالم غير متوقعة، فالنص (كل نص) «لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إن صح التعبير (هو رسالة المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة، فالنص نسيج من الاقتباسات تنحدر من ينابيع ثقافية متعددة»، فمهما تعالت درجة مثالية النص فإنه سيعاني من نقص دائم، كما أن النص لا يمكنه أبدا أن يصل إلى حالة من التجانس تفرض على القارئ نمطا واحدا من المعنى لا خيار أمامه سوى التماسه والخضوع له، فالنص هو حصيلة لتعايش مجموعة من الآثار منها ما يعود إلى وعي الباث، وهو ما نسميه عادة بقصدية المؤلف، ومنها ما يعود إلى لاوعيه، فالنص بهذا التعايش دال من جهتين، فهو من جهة مشكل من علامات إبلاغية تمثل جانب الوعي في النص، وهي مبثوثة قصديا لتقول شيئا ما، لأن العلامة في نهاية المطاف عنصر من سيرورة تواصلية، وهي سيرورة تستدعي بالضرورة حضور دلالة، ومن جهة أخرى فالنص مخترق من قبل علامات إبلا غية انفلتت من الكاتب فكشفت استعداداته وانتماءه الطبقي، وهكذا فالقارئ سيجد نفسه باستمرار أمام نص تخترقه مناطق ظل وبياضات وجيوب هو ملزم بملئها، فالنص كما يتصوره إيكو آلة كسول (أو مقتصدة) لأنه «نسيج من الفضاءات البيضاء والفرجات التي ينبغي ملؤها»، ولسنا نقصد بهذا الملإ ما سبق أن «قيل عن بويم أن كتبه مثل نزهة يجلب إليها المؤلف الكلمات بينما يأتيها القارئ بالمعنى»، وإنما القصد أن النص تتقاطعه بنيتان: بنية حاضرة وهي ما يقوله النص (العلامات الإبلاغية القصدية) وهي «تشكل ترسانة ثقيلة من المعطيات المادية التي لا يمكن للقارئ أن يتجاهلها»، وبنية غائبة (مسكوت عنها) هي مجموع ما يضمره النص في لاوعيه (العلامات التعبيرية غير القصدية)،»فالنص يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقده الشديد بما لا يقاس، أما علة التعقيد الأساسية فتكمن في كونه نسيجا من (المسكوت عنه)، و(المسكوت عنه) يعني الذي ليس ظاهرا في السطح على مستوى التعبير: على أن (المسكوت عنه) هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى المضمون».

ومن الآثار الفاعلة في النص أيضا والتي تحول دون تجانسه التام والنهائي، ما يعود إلى الشروط المتحكمة في إنتاج المعنى، فالنص تقاطع لمحورين: أحدهما استبدالي، والآخر مركبي، أما المحور الاستبدالي فيعود إلى اقتطاع عدد من المضامين والوحدات من سجل ثقافي يتحرك النص داخله، وتلك المضامين المقتطعة هي ما يؤسس اللحظة التكوينية الأولى للنص، في حين يعود المحور المركبي إلى مستوى التوليف بين هذه الوحدات والمضامين المقتطعة في بنية نصية (نطلق عليها غالبا الواقعة الدالة أو النص)، إن الجمع بين هذين المحورين بما يمتازان به من فعل انتقاء وإقصاء (إيديولوجية) سيدفع القارئ إلى العيش داخل لحظة شك دائم فيما يقوله النص. فالنص إذا لا يشكل كونا معزولا، فهو نص في حدود وجود قارئ له (في حالة شك)، ومتى انتفى القارئ فقد النص قيمته وأصبح بلا امتداد، فما يضمن حياة النص هو فعل القراءة (المدعومة بكثير من الشك وليس الهذيان)، وهذا أمر يلزمنا بالالتفات إلى هذا القارئ باعتباره شريكا في عملية بناء المعنى، فنحن إن سلمنا بوجود معنى أحادي في النص وهذا أمر لا شك فيه، فالنص في النهاية لا يمكن أن يقول إلا شيئا واحدا إذا تعلق الأمر بكاتب يقرأ نصه ويستعيد لحظته الأولى، فإننا لا نستطيع الاطمئنان إلى سلامة القول بوحدة الامتلاء الذهني لدى قرائه (التنوع التاريخي والديني والاجتماعي، وتنوع الاستعدادات النفسية...) وهذا ما يفسر تعدد قراءات النص الواحد، وهي طريقة للقول إن القراءة الممكنة للنص هي قراءة سياقية، فلهذا المعنى الأحادي كل احترامنا وتبجيلنا فهو مقدس هناك، وللقارئ هنا متسع من الحرية لكي يشك فيما يقوله النص.

وليكن دليلنا على وهم المعنى الأحادي، خطاب يجمع الكل على منطقيته، إنه الخطاب العلمي البحت. ولنأخذ المعادلة التالية:

$$1+1 = 2$$

سوف لن يشكك أحد في تقريرية هذه المعادلة وسيعترض الكثيرون على كل فعل تأويلي يمسها، ولكن ليسمح لنا الرياضيون والمناطقة، فسوف نعترض على صرامتهم لأن «علامة من نوع + التي تبدو أنها تقريرية بشكل خالص ووحيد المعنى يمكن أن تحتوي على قيم إيحائية مثل حالة التقويم حيث تدل على الربح إذا كانت في خانة المداخيل، وعلى الخسارة إذا كانت في خانة المصاريف»، وتبعا لذلك فالنتيجة 2 (وهي علامة) لا تحمل أية قيمة في ذاتها ذلك أن «الكيان المادي للعلامة ليس له قيمة، فقيمة العلامة تكمن في الاختلاف الوظيفي ...(أي) من خلال إدراجها في النظام الذي تنتمي إليه»، وهكذا فالقراءة الممكنة والمحتملة للعلامة (2) إنما يوفرها السياق الذي تنتمي إليه أو تحين داخله، فهي ذات قيمة إيجابية (+2) إذا ارتبطت بالمداخيل، وذات قيمة سلبية (−2) إذا سجلت في خانة المصاريف، والأمر نفسه ينسحب على العلامة(1) فـ (1) في ذاته لا يعين شيئا ولا يقول شيئا، لكنه رمز السلطة التي لا تؤمن بالتعددية أو المشاركة إذا تعلق الأمر بالفعل السياسي حيث يسود الحزب الواحد فتنتفي معه كل الأرقام الأخرى، وهو (أي العلامة1) عند الصوفي عين العدد أي به ظهر العدد وهو إلى ذلك رمز للتوحيد.

ج – المؤول وانفتاح العلامة.

إن استناد تجربة ما في دعم وجودها ورسم امتداداتها إلى مبدأ الإحالة الصافية والمعرفة المباشرة (ماثول يحيل على موضوع) أمر يضع هذا الوجود وهذا الامتداد موضع تساؤل وشك، فصفاء الإحالة ومباشريتها يرسمان للتجربة حدودا هشة تحرمها من التألق والامتداد، ونحن نشك في أن العالم شهد أو سيشهد يوما ما تجربة من هذا القبيل، إن الأمر يتعلق بفرضية تساعدنا على القول إن العالم محكوم بوسائط تدفع الأشياء بقوة نحو الانخراط في علاقات مع بعضها البعض، وترسم لفعل الإحالة بعده الرمزي من خلال إقامة وسائط تؤمن الانتقال من العلامات إلى الأشياء، والمثلث السميائي لكل من أوغدن وريتشارد والتعريف الذي يقدمه بورس للعلامة يؤكدان ذلك، فأن يحيل الماثول على الموضوع ليس معناه أن فعل الإحالة غفل أو منفلت من سلطة الفكر والقانون، بل معناه أن فعل الإحالة يستند إلى قوة ثالثة يسميها بورس «المؤول» «interprétant».

وليس المراد من المؤول الذات المستعملة للعلامة، لكن المقصود به «ما يضمن للعلامة صلاحيتها حتى في حالة غياب المؤول/الشخص»، أي تلك الاستراتيجية التي تشتغل باعتبارها معرفة سابقة نستند إليها من أجل تأمين الانتقال من الدوال إلى ما تحيل عليه (الموضوعات)، إن المؤول بهذا المعنى هو خانة تتزاحم داخلها الأسنن والخطاطات والنماذج، إنه معادل مجرد أو امتلاك رمزي لعالم الأشياء الفعلية، إنه يتماهى مع مدلولات سوسير، أي أنه يشتغل باعتباره التصورات الذهنية التي تحتفظ بها الذاكرة وتستثار من قبل الدوال، فمؤول علامة ما هو ما يستدعيه دالها في ذهن المتلقي من مدلول، إنه «علامة موازية أو علامة أكثر تطورا».

وهكذا فالمؤول يشغل موقعا متميزا وهاما داخل العلامة، فهو من جهة يمثل القوة التي تجعل من العلامة كيانا دالا إذ «لا وجود لدلالة دون وجود مؤول»، فالوقائع لا تصبح دالة من خلال ما تتمتع به من خصائص ذاتية، بل من خلال ما تضيفه إليها الثقافة، وليست هذه الثقافة شيئا آخر غير كونها قانونا يحمي الكائن البشري من العودة إلى نقطة بدئه الأولى (عالم الأولانية، عالم المعرفة الهشة والإدراك المباشر)، فالمؤول بهذا المعنى يلغي الطابع المباشر» للعلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي، ذلك أن أي تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استنادا إلى معرفة مسبقة تحدد للشيء موضوع التأويل موقعه داخل سنن معين (قسم من الأشياء)». ومن جهة أخرى فالمؤول هو ما يجعل من السيميوز مبدأ لإحالة لا تنتهي فمؤول علامة ما هو علامة أخرى يحيل مؤولها على علامة ثالثة في رحلة لا تنتهي، ذلك أن الذات والتجربة الإنسانية معها لا تمتاز بثباتها وسكونيتها، إنها تنزع دائما إلى التخلص من إكراهات التعيين ومن برودة الأبعاد المباشرة للعلامة، وذلك من خلال فتح المعنى على عوالم تمتاز بغناها وتعدد أوجهها، إن السيميوز في هذا المستوى تبني لنفسها امتدادات تأويلية لا متناهية، غير أن اللانهائية هنا لا تعني من جهة غياب أي قاعدة للتأويل، أو بمعنى آخر تمتع المؤول / الشخص بالحرية في اختيار مساراته الدلالية، كما لا تعني من جهة ثانية أن فعل التأويل (أو السيميوز تحديدا) يتحول إلى متاهة تتشتت فيها المعرفة ويتسيب عبرها المعنى وتنتفي معها السلطة الإبلاغية للعلامة.

إن فعل التأويل يستند إلى قاعدة (ولنقل إلى قانون أو فكر)، والمؤول هو الاسم الآخر لهذه القاعدة، فأن تؤول علامة معناه أن تشحنها بقيم جديدة هي حصيلة لتفاعل العلامة مع الامتلاء الذهني لمستعملها، أي ما تختزنه ذاكرته من مجموع الأسنن والسياقات التي تسمح بتخليص العلامة من طابعها المباشر وإدراجها في مسارات تأويلية لا متناهية، ويجب التأكيد على أن اللانهائية هي مجرد قناعة نظرية لا تناسب طبيعة التجربة الإنسانية، فلكي أحصل معرفة ولكي أتواصل علي أن أوقف المسار عند حد ما حتى إذا ما أشبعت الفكر وأرضيت العادة سمحت للفكر بأن يمتد ويتألق من جديد.

«بقايا وجوه»
للقاص عبد الواحد الزفري قراءة أولية

■مصطفى الورادي

تنتظم المجموعة القصصيةً «بقايا وجوه» إحدى عشرة قصة تتصدرها قراءة تركيبية مركزة موقعة من طرف القاص والباحث عماد الو رداني.

كل نص قصصي عنون بشخصية باعتبارها أنموذجا إنسانيا من المفترض أن تتمحور حولها عملية الحكي. وهذه الشخصيات هي كالتالي: (الهضلضل، الخويا، كاكا، كاناريو، طاطي، حميصة، ماقني، الهبي، المخازني، سوبرمان ...)

لكل شخصية من هذه الشخصيات سماتها ومميزاتها وعالمها الخاص، لكن هناك خيطا ناظما لها. فالجامع بينها هو التهميش والإقصاء والتسكع والفقر والحرمان ووحدة المصير فضلا عن الفضاءات الضيقة تؤطر حركاتها كالأزقة والدروب المظلمة والسقائف التي تستدعي الحر والقر، وعتبات المنازل والفنادق البخسة ومراتب الحافلات ...

«الهضلضل «هو عنوان القصة الأولى، إنه صديق الكلاب الضالة وراعيها وحبيب المتشردة «طامو»، أمين، يقتسم لقمة عيشه مع كلابه تماما كما فعل قاسم الورداني مع شعبه من القطط في ضريح سيدي علي بوغالب بفاس في رواية «المباءة» لمحمد عز الدين التازي. فر قاسم الورداني من وظيفته باعتباره مديرا للسجن واتخذ غرفة ملحقة بالضريح مسكنا له و اتخذ من القطط شعبا له. واثر الهضلضل الكلبة «لويزا» على نفسه: قال الهضلضل في الصفحة التاسعة: «لويزا، تعالي. والله لن أشح فيك هذه اللقمة الصغيرة».

كانت نهاية الهضلضل مأساوية بعدما مات مسموما هو وكلابه بعدما تناول قطعة خبز محشوة بالسم أحضرتها له الكلاب بعدما مرض وعجز عن العمل.

لم يكن هذا المصير هو قدر الهضلضل بل «الخويا» أيضا الذي عشق الكتب والأدب والفلسفة. واعتنق التصوف. انه النموذج المثقف المتشرد. المتسكع الذي نفى أن يكون مجنونا، ورفض واقعا دون أن تكون له القدرة على تغييره، ظل متسكعا حتى مات على عتبة طبيب الحي.

إن الفضاءات التي تنتظم الحالات والأفعال السردية فضاءات نتنة برائحة الموت. فقد مات الحمال «طاطي «بعدما نسج علاقات إنسانية مع عربته بعد يوم شاق من الكدح. وتموت أيضا اليهودية «كولدا». ويموت الكلب «تشيكو» المعروف في حلقة «با حمو» في حملة قنص الكلاب الضالة. إنها فضاءات يستوي فيها الإنسان والحيوان فكلاهما ضال متسكع!... وكلاهما يستحق الموت..!.

الموت في بقايا وجوه موت رمزي أيضا. تموت الحلقة ومن خلالها الثقافة الشعبية، ويتحول «كاكا» أحد رموزها إلى قاتل كلاب قبل أن يلقى حتفه ودراجته في قنطرة (الوادي الجديد). التراجيدي، إذن، هو ما يسم ما تبقى من وجوه في ذاكرة... وقد حاول القاص أن يخفي التراجيدي بثوب الفكاهة، لكن ذلك لم يزده إلا سوداوية ومرارة...

تعالج «بقايا وجوه» ما تبقى من صورة الإنسان اليهودي الذي كان يقيم بمدينة القصر الكبير، فقد استحضر السارد نمط عيشه وما امتهنه من حرف تقليدية أو تجارة... ففي النصين القصصيين (حميصة وماقني) يبدو الإنسان اليهودي داهية، متحايلا، ذكيا يستطيع إغراء الأطفال لاقتناء بضاعته على بساطتها. كما تبدو علاقة الطفل المسلم بالإنسان اليهودي، فغالبا ما تعرض «حميصة» للمضايقات من طرف الأطفال المشاغبين لكنه كان يتخلص منهم بذكاء... أما «ماقني» «فقد عرفت كيف تسلب وطنا ببذور الدلاح». بقايا وجوه ص: 48.

إن «حميصة» و«ماقني» شخصيتان تطرحان مشكلة الأقليات الدينية في مجتمع من المجتمعات (الأقلية اليهودية في مجتمع مسلم).

تحتفي القصة المعنونة ب«الكناوي» بالطقوس الشعبية خصوصا في بعض المناسبات كحفل الختان وما يرافق ذلك من «حضرة» ينتج عنها إغماءات في صفوف النساء، مما يكشف عن الثقافة السائدة بل البنية العميقة لهذه الثقافة التي تؤثث معماريتها الخرافات والأساطير. فالجن، مثلا، يهدي الإنسان طبلا بعد أن سكنه لمدة طويلة.(قصة الكناوي).

في النصين القصصيين (المخازني والسويرمان) أبرز القاص المفارقات الاجتماعية وما يميز حياة بعض الأشخاص من تناقضات بين أقوالهم وأفعالهم وما يطبع سلوكا تهم من عدم الانسجام. «فالمخازني» له صورتان: فهو مستعبد ومستعبد في نفس الوقت. أما «السويرمان» فيمثل صورة المثقف المتناقض مع ذاته، فهو يزعم الانتماء إلى عالم الثقافة والمثقفين لكن سلوكا ته تفند ما يدعيه وما يزعمه.

بعد محاولة تجميع بعض عناصر الصورة التي رسمتها المجموعة القصصية لشخوصها، يمكن استنتاج صورة السارد (السارد لا الكاتب): فهو تارة طفل مشاغب ساهم بشكل كبير في مضايقة الإنسان اليهودي (حميصة)، وهو تارة أخرى إنسان فضولي تتبع خطوات الحمال «طاطي» لمعرفة مسكنه. السارد أيضا شخصية متسائلة، منتقدة للذات تحاول أن تبرر ما صدر منها من سلوكات.

يرسم السارد لنفسه صورة المتطلع إلى البطولة، فكثيرا ما كان يحكي وقائع وأحداثا ذاتية، وهو ما عمّق من غربة الشخصيات وزاد من تهميشها، دون أن ننكر أنه أعطى الفرصة «للمخازني» لكي يحكي عن ما عرفته حياته المهنية من تقلبات. وعليه يمكن القول إن شخصيات «بقايا وجوه» شخصيات حالات أكثر منها شخصيات أفعال.

غلاف المجموعة القصصية «بقايا وجوه»

لقد حاول عبد الواحد الزفري من خلال «بقايا وجوه» أن يتسلل إلى الذاكرة ليبئر المهمش ويقرّب المقصي ويذكر بالمنسي وليبعث نفسا جديدا في شخوص كانت مألوفة في الفضاء السوسيوثقافي الذي نشأ فيه القاص مستثمرا تقنية السرد في إعادة تشكيل ما تبقى من وجوه في ذاكرته.

«بقايا وجوه» مجموعة قصصية راهنت على نقد الواقع وإبراز أبعاده الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية... عن طريق توظيف السخرية اللاذعة والتهكم الفكه والطريف المضحك...

دراسة نقدية في كتاب:
«الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية، وعد بعض مفاخرها غير المتناهية» لمحمد المشرفي

مقدمة:

يعتبر كتاب: «الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية، وعد بعض مفاخرها غير المتناهية:» لمحمد بن محمد بن مصطفى المشرفي، أحد أهم مصادر تاريخ المغرب في الفترة الحديثة ما دام كاتبه عايش جزءا منه ودون بعض تفاصيل حوادثه. وقد لاقى هذا الكتاب اهتماما واسعا من لدن العديد من الباحثين والمؤرخين المغاربة1 والأجانب2 الذين استندوا إليه في أطاريحهم وأبحاثهم ودراساتهم لتاريخ المغرب الأقصى، خاصة في فترته التي تخص بداية حكم المولى الحسن الأول حتى عهد المولى عبد العزيز، والظروف المحيطة بها. معتمدا في ذلك على مصادر أصلية عديدة،3 أو في بعض الأحيان على وثائق لا نجدها في مصادر أخرى سابقة أو لاحقة للمؤلف.

وقد قام بدراسة هذا العمل وتحقيقه الأستاذ إدريس بوهليلة، حيث تم تقسيمه إلى جزأين، شملا الدراسة ونص الكتاب المحقق، وهي الدراسة التي نجدها مستوفية لبعض أغراضها، والتي تحتاج إلى قراءات أخرى، لعلها تكشف خبايا تاريخية جديدة لم يتعرض لها المحقق والدارس الأكاديمي، أو التي تطرحها قراءات أخرى، أو فرضتها وحتمتها نصوص ومعطيات أخرى تخص هذا الكتاب.

وللإحاطة بالجوانب المختلفة من هذا الكتاب، ارتأينا في البداية أن نحيط مؤلفه وصاحب القصيدة التي من خلالها كتب المشرفي هذا الكتاب، بترجمة خاصة لكل منهما، كمنهجية علمية مرادها الدخول للنص من زاوية ترجمة لأصحاب هذه الحلل، ولنسجتهم الإبداعية، والعلمية، والذاتية، والشخصية، والإطار الكرونولوجي المؤسس لذلك.

محمد الغالي بن المكي ابن سليمان:

عرف عبد القادر زمامة، في مقالة له في مجلة المناهل، الغالي بن المكي ابن سليمان، بأنه كان أبرز كتاب دولة السلطان المرحوم مولاي الحسن الأول، والذي رافقه في تحركاته المتعددة في أرجاء المغرب... كما تنقل بين حواضر المغرب الجنوبية والشمالية، وله صلات وثيقة بأعلام الأدب والعلم والسياسة، كما أن له آثارا شعرية ونثرية وتآليف متعددة ما يزال بعضها في خزائن خاصة. وقد وافته المنية في مراكش سنة 1899/1317. 4

أما قصيدته التي قام بشرحها المشرفي، فهي بائية القافية، من البحر الطويل، تشتمل حسب الكتاب المحقق على مئة وستين بيتا، بخلاف ما أتى به

أنس الفيلالي

عبد السلام بن سودة في الدليل، بأنها تتألف من نحو100 بيت، أو في المصادر العربية لمحمد المنوني الذي ذهب في نفس الاتجاه.

والقصيدة التي بين أيدينا أراد صاحبها في مجملها، الحديث عن الدولة العلوية منذ نشأتها إلى أواخر عهد مولاي الحسن مع التركيز على تاريخ ملوكها وما قدموه، وليس كما قال عبد الله عنان بأن القصيدة تبدأ بذكر الرسول والخلفاء الراشدين، وذكر الدولة الأموية والعباسية.

وصاحب هذه القصيدة كان من أبرز كتاب دولة السلطان مولاي الحسن، الذي رافقه في تحركاته على ما يبدو في العديد من مناطق المغرب. لذلك نجد في قصيدته التاريخية هذه، إلمامه الجيد بظروف وحركات وطبيعة بعض المواضيع التي تختلف بتباين متنها وزمنها ومناطق كتابتها.

محمد المشرفي:

إن الحديث عن صاحب الحلل البهية محمد المشرفي، يقتضي الإلمام بكثير من المعطيات الأولية، التي بدونها يصعب فهم إنتاجه الذي هو موضوع دراستنا، الأمر الذي يضعنا أمام إشكالية صعوبة الإحاطة بهذه الشخصية بترجمة وافية تستحق قيمته العلمية والتاريخية، لندرة ما كتبته عنه المصادر والمراجع التي أرخت له ولإنتاجاته، ولأن المشرفي لم يكن كما أغلب كتاب زمانه، الذين أرخوا لرحلاتهم وسيرتهم من خلال كتاباتهم، ولذلك فلا نستطيع الإلمام بأهم حيثيات ترجمته التي نجد بأنها يمكن أن تفي قليلا بغرض فتح بعض مغاقل حلله البهية.

ولعل عبد القادر زمامة قد أجمل ترجمته هو الآخر في مقالته السالفة الذكر، بأنه كان إضافة إلى جانب علمه كاتبا، شاعرا، مؤلفا، له عدة آثار علمية وأدبية منها ما طبع داخل المغرب، وما طبع خارجه، وما لا يزال مخطوطا في خزائن عامة وخاصة.5

اسمه ونسبه ومولده وحياته:

هو أبو عبد الله محمد بن محمد مصطفى المشرفي6، ولد في غريس بمدينة معسكر غرب الجزائر حوالي 1839، 7 أي في العشرية الأولى من الاحتلال الفرنسي للجزائر، الاحتلال الذي ولد ما عرف بالهجرات الجزائرية للمغرب على إثر الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أضحت تعيشها الجزائر، فهجرت العديد من الأسر والأفراد والجماعات إلى شرق المغرب أولا، ثم العديد من مدن المغرب، ومن ضمن هؤلاء الأسر أسرة المشرفي التي اختارت مدينة فاس، كموطن للاستقرار بها.

وتفيدنا المصادر والمراجع بأن المشرفي هاجر إلى مدينة فاس صحبة أبيه سنة 1844، حيث كان لا يتجاوز الخامسة من عمره، حيث تربى وترعرع في هذه المدينة، على النمط الإسلامي التقليدي، في أسرة عرفت أبا عن جد بالصلاح والعلم والتقوى، وتقلد المناصب الهامة في الهرم الاجتماعي.

إن التكوين العلمي عند المشرفي كما سلف القول قد تشبع بكل المعاني الدينية، حيث يشير محقق العمل بأنه من الأكيد كما يقول، أن أسرته أرسلته إلى الكتاب ليحفظ القرآن ويتعلم قواعد اللغة العربية، وبعض المبادئ الإسلامية طبقا لنظام التعليم التقليدي الذي كان سائدا في هذا العصر.8 لذلك نجده كما قال عنه العربي المشرفي: «..فاق أقرانه في فصاحة اللسان...».9

مؤلفاته:

ولعل من أبرز ما خلفه المشرفي في كتاباته نجد، «كتاب السهام الصائبة» (1883ـ1302)، الذي يعد بحق كتابا شاملا، لكفاءة المشرفي الأدبية والفقهية والجدلية، حينما كان يرد من خلاله على أحد مواطنيه الذي يبدو أنه طعن في إحدى فتاواه، وهو أحمد المجاهد الراشدي الغريسي، معرفا أيضا في هذا الكتاب بنسبه الشريف.

أما كتابه الثاني:» منهاج البشرى وسعادة الدنيا والأخرى» (1887ـ1305)، فهو عبارة عن نصيحة أسداها المشرفي للسلطان الحسن الأول.

وكتابه: «الدر المكنون في التعريف بشيخنا سيدي محمد جنون» (1896ـ1314)، فهو كتاب لا يخلو من أهمية كذلك، خاصة في التعريف بشيخه محمد بن المدني جنون.

وأخيرا كتابه: «الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية وعد بعض مفاخرها غير المتناهية» (1893ـ1310)، والذي عدله سنة(1903ـ1321)، والذي تناول فيه تاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدولة العلوية، والدول المغربية الأخرى التي سبقتها.

يظهر لنا من خلال الترجمتين السالفتين، بأن الأولى تجمل شارح القصيدة إضافة إلى نبوغه العلمي والشعري، انسياقه الملاحظ للكتابة المخزنية، كأحد كتاب المخزن الحسني، وهو ما يضع إشكالية كتاباته، ومنها قصيدته المدروسة لمحل السؤال والاستفهام لما تتضمنه، خاصة حين عرفنا بأنها كتبت لهذه الضرورة الملحة التي تقتضي التأريخ لتاريخ العلويين وما خلفوه. أما الترجمة الثانية، فهي لا تقل عن نظيرتها الأولى من حيث الشكل والمضمون، لأن المشرفي الجزائري الأصل، والفاسي المنشأ والتكوين، قد لا يخرج من عمقه ورصانته العلمية كما تأليفاته الأخرى وتكوينه، ومن خطابه المخزني أو الإخباري بشكل علمي تاريخي في هذا الصدد، حسب مركزه، ووضعيته العلمية الظاهرة في تكوينه ومؤلفاته، من خلاله كتاب نصيحته وتودده للسلطان الحسني، وأيضا في عنوان كتابه المعالج. فما مدى صحة هذه الفرضيات خاصة إذا ما علمنا بأن العنوان الذي اختاره المشرفي لكتابه، قد يجمل ثنايا مواضيعه وأهدافه في شق يتضمن الدولة العلوية حسب ما يبدو لنا كمرجعية أولى، وأيضا من خلال ما اتضح لنا من خلال الترجمتين السالفتين.

إن أول ما يلفت انتباه قارئ كتاب: «الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية، وعد بعض مفاخرها غير المتناهية» كما قلنا، هو عنوانه الذي يعتقد من خلاله أنه كتب لأخبار الدولة العلوية في المغرب الأقصى، وتحديدا في مدح هذه الدولة ومفاخرها «غير المتناهية».

وإذا كانت طبيعة الكتاب تتضمن المدح والإطراء في هذه الدولة أو المضامين التي يطرحها المؤلف، فإن القراءة تستلزم الوقوف على مواقف هذا المؤلف ونقيضها، وأيضا المعلومات التي أتى بها ، لاستيعاب مقولاته ودوافع الكتابة التي تحملها دفتي الكتاب. أم أن للكتاب مواقف وكتابة أخرى مغلفة بهذا العنوان، جزئيا أو ضمنيا في مضامين الكتاب في كل ما يتضمنه، من بدايته إلى نهايته. كما هو الشأن بالنسبة للعديد من الكتابات التي عاصرته أو التي تلته أو سبقته. وبالتالي مدى تعامل المحقق في دراسته وتحقيقه لمجريات هذا الكتاب الذي بين أيدينا.

تجدر الإشارة أن كتاب «الحلل البهية»، من أبرز الكتابات التي كتبت حول تاريخ المغرب الأقصى، ويتجلى ذلك خلافا لما سبق آنفا في ذهنية صاحبه الجزائرية، وأسرته التي كان لأهميتها العلمية والتاريخية منذ هجرتها إلى المغرب، نصيب في تكوينه العلمي الذي أصبح عليه المشرفي.

كما تكمن أهمية الكتاب في احتوائه على وثائق ومعلومات قد لا نجدها في كتابات ومصادر مغربية أخرى حسب إشارة واطلاع محقق العمل في فصله الأول. من دون أن ننسى منهجية المشرفي في كتابته في حلله، حيث يورد لنا معلومات وإحالات من كتب معاصرة وسابقة له، ممنهجا في كثير من الأحيان، وبالطريقة التاريخية التقليدية التي غالبا ما ذهب إليها معاصروه من المؤرخين.

وفيما يتعلق بتاريخ الدولة العلوية في هذه الحلل، نجد المشرفي قد لخص أسباب تأليفها في مجموعة من النقط أفردها كالتالي:

أولا: إعجابه الشديد بقصيدة الغالي بن سليمان التي شرحها في الكتاب، والتي تناولت في مضمونها تاريخ الدولة العلوية العام، لذلك تجده يقول: «المختصة بمفاخر جمة قصر عن إدراكها سائر الدول، وذكر تاريخ ولايتهم ووفاتهم وفتوحاتهم، على نسق ترتيبهم، الأول فالأول، فرقصت لرنة أشعار مطالعتها طربا، وقضيت من لطيف معاني بيانها عجبا، لما اشتملت عليه من الجزالة والفصاحة والطلاوة، وحسن الترتيب، حتى كأنها عذراء ألقت على نفسها محاسن الغزل والنسب.10

ثانيا: بحكم أن محمد المشرفي كان من حاشية وكتاب المخزن، فيستشف من حلله رغبته الجامحة التي بينها في الوفاء بالوعد.: «متصامما عن صواعق الرعد، ولا زالت الأشراف تتحلى بحلية الوفاء والإنصاف. وأما الأطراف، أوباش الناس من الأجلاف، ممن شيمتهم الاحتساء بخلف الوعد الذي هو حلية النساء..».11 وهو الوفاء الذي رجحه الأستاذ إدريس بوهليلة كما يظهر أيضا من عنوان العمل، وأيضا في إهدائه إياه للسلطان الحسن الأول الذي استغل المشرفي تواجده بالقصر السلطاني بمدينة فاس، في أواخر سنة 1893 م، ليهديه له، ويجازيه كباقي النخب المثقفة التي استحوذ عليها السلطان الحسن الأول خلال فترة حكمه، كما الحال لأبي العباس أحمد بن الحاج السلمي الذي ألف كتاب: «الدر المنتخب المستحسن في بعض مآثر أمير المؤمنين مولانا الحسن».12

ثالثا: من بين دواعي تأليف هذا الكتاب، نجد أيضا بين ثنايا سطوره، اشتغاله وإعجابه بعلم التاريخ والأدب حيث يقول فيه: «فاكهة المفاكهة بالغاية القصوى، ونهاية الشيء في الطلاوة والجدوى، لأنه توقيع وقائع الزمان، وتدوين حوادث الدهر التي قدرها الرحيم الرحمان، وأخبار الأنبياء والأمراء ونوادر أهل الحضر».13 ولم يقف هذا الإعجاب عند هذا الحد، كما يتضح في الحلل، بل تعداه المشرفي إلى تضمين هذه الحلل تقديرا وافيا لهذا العلم في شرفه، وفي أصله، وفضيلته، وأول من أرخ له وألف فيه، ومفهومه لغة واصطلاحا، بالاعتماد على مصادر أصلية كالمصباح المنير في غريب الشرح الكبير، لأحمد بن محمد بن علي الفيومي.

رابعا: يستطرد المشرفي في حديثه عن دواعي تأليف كتابه وشرحه لقصيدة الغالي بن سليمان، في محبته في احتذاء الشاكلة التي قصدها العلماء، وقفاها الحكماء.14

وفي حديثنا عن دواعي تأليف المشرفي كتابه هذا، لابد وأن نشير إلى علاقته بذلك، كمفتاح رئيسي لدخول محتويات ومضامين هذا النص، إلى تاريخ تأليفه والدواعي الحقيقية لتأليفه، غير التي ذكرها المشرفي وذكرناها آنفا في كتابه.

يورد محقق الكتاب، ظرفين تاريخيين ألف فيهما هذا الكتاب، الأول في عهد مولاي الحسن، والثاني في عهد مولاي عبد العزيز. وهي حقيقة نذهب معه في تأطيرها الكرونولوجي. إلا أننا لا نذهب معه في القول بأن المرحلة الأولى تميزت بظهور ملامح نهضوية سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية، لما وفره لها مولاي الحسن من وسائل الحياة والنمو، في تلميح إلى التشجيع الذي لقيه العلماء على مجهوداتهم، ومن بينهم المشرفي. فالداعي الأساسي والرئيسي في كتابة هذا العمل، لم يكن للازدهار الاقتصادي أو الفكري والاجتماعي، بقدر مكانته المخزنية التي كان يشغلها، وطمعا في الجزاء الذي لقيه بعد إهدائه للسلطان الحسن. وهي حقيقة تتبين واضحة طيلة الفترة الأولى من كتابة هذه الحلل.

أما الظرفية الثانية التي كتب فيها الحلل، فتستهل في 1903، 15 وهي الظرفية التي أعاد فيها المشرفي صياغة شرحه لقصيدة الغالي بن سليمان، وكتابه الحلل البهية، الذي أدخل عليه إضافات وتعديلات، ذيلها بأحداث تاريخية عاصرها، ولا يستشف منها كما يضيف المحقق لطبيعة هذه الأسباب التي كان يريد أن يسجلها المشرفي إلى السنة التي كان يعيش فيها 1903، أو تراجع المغرب في جميع المستويات، حين نتج عن ذلك فقدان وحدته الترابية على إثر الاحتلال الفرنسي لواحات توات، والانفتاح على أوروبا بشكل مثير، ثم الشروع في تطبيق البرامج والمخططات الإصلاحية المفروضة حسب الأستاذ إدريس بوهليلة، بل في التغيير الجذري لطبيعة التعامل في الظرفيتين بين السلطة المركزية وصاحب العمل على الأرجح، ذلك أن الكتابة الأولى في الظرفية الأولى السالفة الذكر للحلل البهية، تميزت بعلاقتها الشديدة بمركز المشرفي المخزني، كما يتضح حين كان مفتيا وقاضيا وكاتبا مدونا للقصر السلطاني كما الحال في هذا الكتاب في شقه الأول، والذي كان يستلزم عليه من خلال ذلك الكتابة والتدوين من خلال هذا المنصب، أو كما يتضح من خلال العنوان الذي اختاره لكتابه: «لحلل البهية في ملوك الدولة العلوية وعد بعض مفاخرها غير المتناهية».

أما الظرفية الثانية التي تغير فيها محور الكتاب من أسلوب ومنهج المشرفي في الكتاب الذي قام بتعديله سنة 1903، فقد حكم فيها المولى عبد العزيز الذي غير خطة تعامل المخزن مع المثقفين ومن ضمنهم المؤرخين والعلماء الذين عزل العديد منهم عن مناصبهم، وعلى الأرجح أن يكون المشرفي من ضمن هؤلاء، كما نرجح أن يكون لتحويل زاوية قلم المشرفي خلال هذه الفترة لهذا السبب، لهذا فتحوله الأعمى في الإطراء في المدح إلى ما يكاد يشبه الهجاء في الطور الثاني، والبحث والتساؤل في البنية الجديدة التي أصبح عليها النظام المخزني، في ضعفه وهزيمته أمام الفرنسيين، وما لحق ذلك من احتلال لتوات.

وعلى كل حال، فتلك أفكار وتحليلات خارجية استهوتنا في قراءتنا الأولية لمضمرات كتاب الحلل البهية لمحمد المشرفي، بالاعتماد على دراسة وتحقيق الأستاذ إدريس بوهليلة، وهو ما يجعلنا أكثر تصميما على الغوص أكثر في محتويات الكتاب، ومعالجته بكيفية نقدية تيسر للقارئ فهم بعض جوانبه، من خلال هذه القراءة لمحتوياته ومواضيعه، وكذا مطابقتها للواقع التاريخي والموضوعي.

إن أول ما يثير انتباه المتلقي في الكتاب كما أسلفت آنفا، هو عنوان الكتاب: «الحلل البهية في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملوك الدولة العلوية، وعد بعض مفاخرها غير المتناهية»، والذي يحسب في الوهلة الأولى أنه كتاب ألف فقط لأخبار الدولة العلوية في المغرب الأقصى، ولكن في قراءتنا المتأنية لمضامين هذا النص، نجد أنه تاريخ عام لبلاد المغرب، والدول المتعاقبة عليه، حيث بدأ المشرفي تأريخه بمدخل عام عن دولة العلويين، ثم دولة الأدارسة، فدولة آل بن أبي العافية، ودولة المرابطين، ودولة الموحدين، ودولة المرينيين، ودولة الوطاسيين، أخيرا السعديين، قبل أن يتطرق لتثبيت السلطة لدى العلويين، مركزا في عمله على هؤلاء من بدايتهم إلى عصره، قبل أن يسهب في حديثه عن علم التاريخ، ويعرف بناظم القصيدة الغالي بن سليمان، وقصيدته.

ونسجل في هذا الصدد، خرق المشرفي الواضح للمنهج التقليدي المتبع في التأريخ الكرونولوجي، أي ترتيب الأحداث التاريخية من الوجهة الزمنية التراتبية من الحدث القديم إلى الحديث. ويتبين ذلك في بداية حديث المشرفي عن مسألة التأسيس، وبناء الدولة العلوية في المغرب الأقصى، وذكره لمؤسسي هذه الدولة، ومناقبهم وبعض القضايا التي تخصهم، قبل أن يورد نسب الدولة من بدايتهم وجدهم الأكبر، أي الحسن وقدومه إلى المغرب، كما وجدناه قد انتقل مباشرة للحديث عن الدول المتعاقبة على المغرب، من دون أن يتبع في كتابته للمنهج السالف الذكر، بحيث ذكر تأسيس الدولة العلوية قبل أن يتحدث عن الدول السابقة لها، وهي: دولة الأدارسة، ودولة بن أبي العافية، ودولة المرابطين والموحدين، ودولة بني مرين، ودولة بني وطاس، ثم السعديين، وأخيرا رجع بعد ذلك لإكمال حديثه عن تكوين الدولة العلوية وتوطيد السلطة وتوحيدها.

كما نسجل في هذا الصدد، أن المشرفي اعتمد في حلله، على منهجية لا تختلف كثيرا عن الكتابات التاريخية التقليدية المعاصرة له، خاصة منهجية أحمد بن خالد الناصري صاحب الاستقصا، وهي المنهجية المتميزة بطابعها الكرونولوجي، مفردا في ذلك ما يتعلق بمعالم وملامح أفضلية الدولة العلوية على غيرها من الدول في التاريخ بالمغرب في الحكم والسداد، فاعتبرها المشرفي هي الأحق بالمدح دون غيرها، معللا ذلك في أحقيتها ونقائص بقية الدول في معلومات بسيطة من حيث المعنى.

لا يهمنا في هذه الدراسة، مدى صدقية مواقف محمد المشرفي في كتبه وقضاياه الأخرى، والتي نحا في أغلبها إلى المقام الموضوعي في كثير من الأحيان، خاصة في كتابه: «منهاج البشرى وسعادة الدنيا والأخرى والتحذير والإغراء» أو في تسميته الثانية: « تحفة الإمام ونصيحة الإسلام فيما يتوقف عليه الخاص والعام» الذي يشمل نصائحه التي قدمها للسلطان مولاي الحسن، فيما يخص المشاكل التي كان يمر منها المغرب، وإثباته في كتاب الحلل البهية لنص مثير للجدل، والذي دعا من خلاله إلى الإستسلام للوضعية التي شهدها المغرب بعد التدخل الفرنسي في شؤونه، بقدر ما يهمنا محتويات ومضامين هذا الكتاب التي استفزتني واستفزت الأستاذ عبد الله العروي من قبلي، في محاضرته القيمة بتطوان16. والتي قدم من خلالها بعض ملاحظاته حول مخطوط الحلل البهية، وهي ملاحظات تساعدنا دون شك في الدخول بجدية إلى هذا النص.

ولعل أول ما استفز أستاذنا عبد الله العروي في هذه المنظومة، قضية توات التي احتلتها السلطات الفرنسية في إطار مخططها الاستعماري، والأهم من هذا كله موقف المشرفي من هذا الاحتلال، وقبل ذلك حجج الفرنسيين من احتلالهم للمنطقة.

لقد قدمت فرنسا في هذا الإطار مجموعة من الحجج أجملها المشرفي في النقط التالية:

أولا: أن تولية العامل على توات من قبل السلطان المغربي لم تتم إلا أيام الدولة العزيزية، وذلك بعدما: «...أجاب المتكفل الفرنسويين عن الحجتين المذكورين، بأن تولية العامل من قبله، إنما أحدثتها دولة المغرب في صدور سلطنة مولاي عبد العزيز برأي الوزير، لما شعر باحتياج الفرنسويين للمرور بتلك القصور إلى ما ملكوه من السودان، وكانت قبل فوضى لا ملك لأحد عليها...».17

ثانيا: حجة أن خطبة العلماء على المنابر لسلطان المغرب لا تنهض من الناحية السياسية بقوله: «...وبأن الخطبة بالدعاء على المنابر لسلطان المغرب الأقصى، فمن عادة المسلمين أن يخطبوا بالدعاء لأقرب إمام منهم، فلا تنهض بالخطبة حجة في أمور السياسة.»18

ثم يستطرد بعد ذلك صاحب الحلل البهية بحجتين أخريين، الأولى: «...أن الشروط الواقعة بين الدولتين أيام المولى عبد الرحمن، إثر وقعة وادي إيسلي بساحة مدينة وجدة الشهيرة بوقعة أبي هراوة،19 وكانت في حدود الستين والمائتين والألف من جملتها أن أرض الصحراء هي موات لا ملك لأحد عليها منهما، وإنما هي محل مرعى لمن أراد الرعي بها، ومن قدر على عمارتها وإحيائها فله ذلك.»20

أما الحجة الرابعة فيقدمها صاحب الحلل في ما يلي: «...من حيث علم الجغرافية أن قصور اتوات واقعة في سمت المغرب الأوسط، ومن صحرائه خارجة عن سمت المغرب الأقصى عليها في القديم، قد كان ذلك على وجه التغلب وانقطع، وبقي أهلها فوضى كما يشهد له الشروط المذكورة المجعولة مع مولاي عبد الرحمن التي من جملتها الإشهاد عليه بأن الصحراء أرض موات كما سبق، ويوضح عدم دخول قصور اتوات في مماليك الدولة الشريفة، عدم استثنائه إياها من عموم الصحراء، كما استثنى قصور فجيج وقصر ايشر، مع أنها أعظم من فجيج وأحق بالاستثناء منها، لما شملت عليه من المخلوقات العديدة».21

مجملا هذه هي الحجج التي قدمتها فرنسا حسب مؤلف الحلل، لتثبت للرأي العام المغربي حقها التاريخي في المنطقة. لكن. حسب عبد الله العروي أيضا، لا يهمنا ذلك الذي يقوله الفرنسيون، بقدر ما يهمنا ما يقوله مؤلف الحلل البهية، حيث يرى في قوله أن حجج فرنسا أقوى من حجج المغرب، لأن حجج فرنسا برهان لعدم تفريطهم مع القوة والاستعداد، فيرى: «...وإذا نظرت بعين البصيرة من طريق السياسة، وجدت حجج الفرنسويين مؤيدة بقوتهم، فهي أقوى لعدم تفريطها في أمور السياسة، والمفرط دائما محجوج، والتفريط حاصل بالضرورة عن دولة الشرفاء العلويين».22 لأن القائمين بأمور العباد، ارتكبوا أخطاء أجملها المشرفي في النقط:

أ- تساهلهم وعدم اكتراثهم بأمر الصحراء وأهلها، وذلك حين: «أوقع المولى عبد الرحمن في قبول الشرط المذكور مجملا، ولم يتفطن لاستثناء قصور اتوات من الصحراء، كما استثنى قصور فجيج منها، ولا لضبط الصحراء التي هي موات من غيرها، بتقييد حد ظاهر بين أسامي مواطنها وفجاجها، مع أن اتوات أحوج للاستثناء من فجيج لبعدها عن المغرب الأقصى، وقربها من الأوسط.

وكذلك كاتبه الموثق لعقد هذا الشرط، لم ينص على ما هو من الصحراء معد للرعي لمن قصده بها من غيره ممن هو في ولاية الدولة المغربية وعمرانها وممالكها، ولو رعى ذلك، ما احتج الفرنسيون بشمول مطلق الصحراء قصور اتوات وغيرها، ولا احتمل دخولها بوجه».23

ب- إهمالهم الحزم والضبط فيما يرجع للقيام بأمور المسلمين وسد ثغورهم، مبرهنا على ذلك في استفساره فيما يلي: «وإلا فكيف يسوغ للقائم بالأمر أن يوجه عاملا لأرض اتوات التي هي محل نزاع العدو، قريبة من حدوده، مجردا عن القوة العسكرية، مع علمه بضعف أهلها وقلة زادها واستعدادها، وقوة المنازع له فيها، وشدة احتياجه إليها، وعزمه على أخذها. فلو كانت هناك قوة جندية مقيمة بها لدفعت عنها وأعانت أهلها...».24

ج- ظنهم بأن الفرنسيين لن يجنحوا لعمران الصحراء في توات، وذلك: «لعدم نفعها وقلة مائها واشتداد حرها وبردها، فتسامح في قبول ذلك الشرط دون بحث واستثناء، وتأمل في عاقبته، قياسا على سياسته.»25

د- اعتمادهم على دعائم المهادنة ووثوقهم بعهودها، فكان لهم أن: «...ناموا آمنين من سوء عواقب الدهر، واستيقظوا للاهتمام بما يوافق الشهوات النفسانية من اللذات والاستمتاع بالطيبات وهو سبيل الخسارة.

وكل محنة وفتنة سبكتها يد السياسة بآلة سوء التدبير، يشعر بها كل عاقل بالأحوال خبير، فوقعوا وأوقعوا في المحظور باقتصارهم على مهماتهم في أنفسهم، وإلى الله عاقبة الأمور...»26

ثم يذهب المؤلف بصورة مفاجئة ومختصرة إلى إبراز موقفه من ركون أولي الأمر إلى الأجانب، طمعا في الانتصار بهم حسب تعبيره، في رأيهم ونصائحهم. فيخرج من ذلك، ومن خلال ما سبق ذكره في حجج الفرنسيين، وموقف المشرفي من هذا الاحتلال، تحيزه الكامل للأجنبي في شخص الفرنسيين، بل تعداه في الفقرة الموالية من موقفه من ركون أولي الأمر إلى الأجانب، بعريضة تتضمن نصيحته بعدم الإصغاء للأجانب، قاصدا في ذلك دون شك، كل من انجلترا وألمانيا واسبانيا، وهي الدول التي كانت لها أطماع ومصالح بالمغرب، وهي نصيحة تأتي حسب كاتبها بالشفقة على الدولة المغربية، لضعفها عن مقاومة عدوها في مراكز الحروب.27

في إطار هذه الأحداث والمواقف، وموقف المشرفي بالتحديد، جعل الأستاذ عبد الله العروي يشك في هوية وشخصية المشرفي بتحيزه للدولة الفرنسية ومخططاتها الاستعمارية بالمغرب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل وينفرد المشرفي عن غيره من المؤرخين يقول محقق العمل، بوثيقة تدعو إلى الاستسلام، بخلاف نقده للمسؤولين في موقفه السابق، وهما موقفان متباينان جعلا المشرفي يدخل في دوامة تناقض في المواقف، وخطاباته. هي قضية أخرى تنضاف للمشرفي من الدول التي كانت لها عيون استعمارية بالمغرب، خاصة في مسألة الإصلاحات الانجليزية التي عرضها الإنجليز على وزير الحرب المهدي بن العربي المنبهي، حين سافر إلى إنجلترا. إلا أنه لا يجب أن ننسى وعيه بازدواجية السياسة الإنجليزية في تعاملها مع المغرب، الوجه الإصلاحي والودي من جهة، والوجه الحقيقي النابع من مصالحها والعمل على زيادة نفوذها في إطار تنافسها الدولي على المغرب، والتي: «تظهر لأكابر الدولة الشريفة المحبة والمودة بالانتصار، ومرادها التوصل بذلك لمقصودها».28.

يظهر جليا بين موقفي المشرفي تجاه الأجنبي، خاصة في تحيزه للإدارة الفرنسية، ونقيض ذلك بنظيراتها الأجنبية الأخرى، خاصة الإنجليزية منها، ومن يمثلها أو يتماشى معها كالمنبهي. هي مواقف جعلته ينأى إلى تفضيل تدخل الفرنسيين بالمغرب على غيرهم من الأجانب، متخذا في ذلك كل أسبابه وتعليلاته الممكنة. بل وحتى إلى الاستسلام لمقولة الاستسلام للحضارة الفرنسية وأشكالها، حين حديثه عن الحاجب أحمد بن موسى الذي بعث بأخيه امحمد إلى فرنسا سنة 1896، حين يقول: «وكان من حقه ألا يوجه للسفارة أخاه المذكور، لما يعلمه من اعتراء هذا الداء له في بعض الأحيان، ولا سيما عند مفارقته لوطنه الذي هو مسقط رأسه، ومغايرة الصنائع بآلات المكينات، المحتوية على ما يبهر العقول، ويغيرها، ومن المخترعات العجيبة، مما لا يخطر على بال وجودها في العالم، ومن الخوارق العادات، حتى أن من كان له عقل سليم يخشى عليه من اختلاله بمشاهدة تلك العجائب، لعدم قبول العقل دخولها في الإمكان، لولا مشاهدته لها بالعيان، فكان ذلك أقوى سبب تحرك هذا الداء، المبتلى به عليه...».29.

فدفاع الكاتب عن السياسة الفرنسية ودعاتها، في كل المحتويات التي تطرقنا إليها، هي محاولة لتبرير الدخول الفرنسي بالمغرب على غيرهم من الأجانب كما سلف، لأنهم جيراننا وأحسنوا العمل بالجزائر كما يظن، وكما يشير إلى ذلك الأستاذ العروي. هي أفكار وتحليلات أخرى تنضاف إلى الكتاب المدروس، والتي تحيلنا دون شك إلى منافذ أخرى في هذا الكتاب ومواضيعه التي تستفز المتلقي، كلما اتضحت له من خلالها عوالم جديدة.

يتبين لنا من خلال ما سبق، أن المشرفي عمل ما في وسعه في الفترة الأولى من كتابته للحلل، إبراز المكامن الناصعة التي تشرف الوجه السياسي والأدبي والفكري للسلطان مولاي الحسن، فأبرز ذلك في مجموعة نقط وقضايا تبدو له جديرة بأن يعرف بها السلطان المذكور.

هذا تبينه قراءتنا المتأنية لكتاب الحلل البهية، من خلال ما طرحه المشرفي بكتابة واضحة وغير ملتبسة في هذا النص، وهو الخطاب الذي لا يخرج عن خطابه في كتابه الذي قدم من خلاله نصيحته لنفس السلطان، والخطاب المتناقض الآخر في «نقده اللاذع للمسؤولين المغاربة». وهي ازدواجية لا مناص منها في كتابة المشرفي في كتبه، وفي هذا الكتاب.

ففي الخطاب الأول الذي لا يخلو من مفاتن المدح، حاول المؤلف قدر الإمكان إبراز الملامح النهضوية لمركز الدولة الحسنية على المستوى السياسي والفكري، مركزا على هذه الملامح الايجابية، ومتناسيا لنقيضها في صدر الدولة المغربية، إلا أننا نجده قد لامس هذا الواقع السلبي في الملامح والقضايا الاجتماعية، وهي رؤى اتضحت لنا بعيدة عما ذهب إليه دارس الكتاب، أن المشرفي عبر بصدق وتجرد، عن همومه وأحاسيسه، بل وهموم وأحاسيس ومشاغل جيل عصره بكامله.30 لأن الوضعية التي كان يعيشها المغرب أنذاك، وخاصة التنظيم السياسي والإداري، والتي تخص حاشية المخزن بالأساس، والخلل التنظيمي الذي ظهر في كثير من القضايا التي تلامس السلطان، كانت تزيد من بلل طينة الوضعية المزرية في العديد من الأحيان، وهي كلها مواضيع وقضايا تحاشى المؤلف الحديث فيها، وأفردها في إطنابه في ذكر غزوات السلطان مولاي الحسن الإصلاحية، خاصة فيما يتعلق بسياسته الداخلية، التي حاول من خلالها إخماد الفتن والاضطرابات، وإحلال الأمن بالبلاد، هي أعمال جعلت المشرفي يتمادى في الإطناب في العديد من الأوصاف الحميدة التي لا تجتمع إلا في شخصه حسبما أراد المشرفي تقديمها للقارئ.

كما لم يفت المؤلف أن ينبه إلى إنجازات مولاي الحسن على المستوى الأدبي والشعري، حين عمل على منح الأدباء مساعدات نقدية وعينية، والذين كانوا يتقدمون لمدح السلطان والإطراء على خصاله الحميدة.

وعمل الحسن أيضا حسب المشرفي على تشجيع العلماء، والذي اعتبره أنه لا يفته علم شرعي ولا فلسفي إلا واعتنى به، وذلك في ظل التأخر الحقيقي للوضع العلمي بالبلاد في الفترات التي سبقت الحسن.

ولم يفت المشرفي في بنية خطابه المخزني الإشادة أيضا بالمجهودات التي بذلها السلطان الحسن في مجال الإصلاح العسكري، حيث جلب تقنيات وتجهيزات وضباطا وخبراء جددا في هذا الميدان، منوها فيما أقدم عليه السلطان في هذا المجال، خاصة في بنائه لــ«دار الأسلحة».

أما فيما يخص الشق الثاني من الفترة الأولى في كتابة الحلل، حيث أراد من خلالها المشرفي انتقاد بعض ما تبين له من الظواهر الاجتماعية المتفشية في البلاد، دون انتقاده للمسائل السياسية أو العسكرية والإدارية الخاصة بالدولة ومراكزها، فكان وفيا أيضا في هذا الانتقال في مدح الحسن من جهة انتقاد الانتقاد، فانتقاد ما كان قد انتقده السلطان الحسن، وهي العادات الانحلالية في المجتمع التي كان يعتبرها الحسن ظواهر تعرقل قيام سلطة سياسية تفي بواجبها ومتطلباتها، خاصة الأمور التي تمس كيفية ممارسة السلطة عند الحسن.

وعلى سبيل المثال عادة «الميعاد». الـذي أمر السلطان بإبطالها وقبض ممتهنيها.

سبق أن أشرنا أن المشرفي كتب في امتداحه للسلطان الحسن في الفترة الأولى من كتابته للحلل، في شقين متناقضين، يتشكلان في المدح والنقد لما ينتقده السلطان، إلا أننا بتخطينا لخطابه الآخر في الفترة التي تحول فيها إلى خطابه المغاير.

لا مراء أننا أمام كتابة مخزنية جديدة في البحث التاريخي الذي يخص الفترة المعالجة، خطاب يتغير بتغير مقصده وأسلوبه الأدبي والتاريخي المنسجمين. إننا الآن أمام ظرفيتين وكتابتين مختلفين، أدتا إلى الخطاب التاريخي الذي بين أيدينا، هذا ما نقرؤه، وتلك هي الرؤيا الظاهرة بدون خلو أو مرو.

فتحرر وتحول المشرفي في كتابته الثانية في العهد العزيزي، جعلنا نرجح في البداية سبب هذا التحول الأعمى في هذا الخطاب الثنائي.

كما تحولت نظرته للأجنبي، حين كان يرغب في «الانفتاح» على «الآخر» المتمثل في الدول الأجنبية لتحديث أجهزة المغرب العسكرية. إلى تحيزه الواضح في دخول الدولة الفرنسية بالمغرب على المستوى السياسي، رفضه لكل محاولة انفتاح مع الانجليز أو الذين يمثلونهم ويتحدثون بمصالحهم. وأيضا نقده اللاذع للمسؤولين المغاربة، إلى تضمينه فكرة الاستسلام والخضوع.

إن تحول هذا الخطاب، يحيلنا في طبيعته أنه يلامس بالدرجة الكبيرة مؤسسة السلطان عبد العزيز على غيره من المؤسسات التي تحاشا الحديث عنها المشرفي في الفترة الأولى، كصورة واضحة لموقف المشرفي الأحادي من السلطان الجديد، وهي الحتمية التي رجحناها في بداية هذه الدراسة. لذلك لو كان من الأسباب غير ما أسلفت آنفا، لتحول المشرفي في أسلوبه وخطابه الثاني لكل فروع ومؤسسات الدولة، لا الاقتصار في أغلب الأحيان على أعلى الهرم السلطاني. ويتضح أيضا ذلك في موقف المشرفي بعد وفاة أحمد بن موسى سنة 1900: «وبموته اختل النظام، يشهد محمد المشرفي، وانفصمت عروى الأحكام، وتغيرت سنن ركبها وانعدم، وظهرت فيها علامات الهرم، لما كان عليه من النصيحة وحسن التدبير، واقتفاء أثر سياسة من قبله.31

فكلما قرأنا في خطاب المشرفي الجديد، خرجنا بالملاحظة التالية: تركيزه على السلطان عبد العزيز في كل المناحي التي يتحدث عنها، فيقول في هذا الصدد مثلا: «ثم نهض السلطان من رباط الفتح، مخالفا للعادة القديمة من مرور الملوك قبله بمكناسة الزيتون، فعدل عنها، وقصد فاسا بعد تشوف أهل مكناسة له، وفرحهم بقدومه عليهم كما هي العادة، ولما رأوه عدل عنهم، تغيروا لذلك، وطلبوه في المرور بهم، فاعتذر لهم بما طيب خاطرهم وسلاهم به، وتوجه لفاس فدخله في أوائل ذي الحجة من السنة المذكورة (1902)، بعد أن خرج أعيان العلماء والنقباء والأشراف، لملاقاته مسير مرحلة، وذلك: بوادي مكس.... ولما استقر به المقام، شرع في تتميم عمل الترتيب على عمالته، وعم القبائل المخزنية وغيرها، ووجه لبني حسن وأهل الغرب وبعض القبائل، من قام بذلك من الأمناء والعدول، لحفظ الواجب وإحصائه، وقد أذعن إليه كل القبائل غير قبيلة شراكة، شكوا بما يلحقهم في ذلك من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضرر، لكونهم من جيش المخزن، وهم مكلفون بقيام أمره، ملازمون لخدمة الأوامر السلطانية حضرا وسفرا. وفي فرض الترتيب عليهم، مع بقائهم في الجندية ضرر، ومن عادة المخزن، أن لا يؤدي فريضة لخدمته المخزنية بنفسه، فتسويتهم مع الغير في المغرم وزيادة تكليفهم بالقيام المخزنية شاق عليهم، فلم يلتفت إليهم، وكان ذلك أول نزاع، وقد أصغى لمقالهم بعض القبائل، ولا سيما حيث علموا أن ذلك بإشارة الانجليز».32

إلا أن الحقيقة الأخرى التي تتبين لنا من خلال هذا الخطاب، وحيثياته في ذكاء المشرفي في كل هذا التحول الكبير في خطابه الأول، حيث لا يتبناها كحقائق ووقائع مؤكدة، بل يضعها بالأحرى في باب الشائعات المترددة بين العامة كما يشير إلى ذلك نزار التجديتي.33 لكتابته ألفاظا ومفردات من قبيل: «القيل والقال»، «زعموا»...

إن الخطاب عند المشرفي المتمثل في النقد الكامل أو المدح الكامل في هذا الكتاب، يضعنا دون شك في الحتمية التي تؤطر هذه الكتابة التاريخية، من دون أن يفرد في أحد خطابيه صيغة نقيضه لهذا الخطاب، تخص المغاير لمحمد المشرفي، المتناقض في حسب كل فترة سياسية، من دون القول كما ذهب إلى ذلك نزار التجديتي في دراسته السالفة، حيث أشار إلى أن المشرفي كان يهدف من خلال تقديمه كتابه: «منهاج البشرى وسعادة الدنيا والأخرى» للحسن الأول في إشارة للحلل، على تحقيق العبرة المنشودة من تدوين أخبار التاريخ بعد استحالة النصيحة حسب التجديتي.34 الذي ذهب في هذه الشاكلة، شاكلة كتاب الأوراق لأبي بكر الصولي، وكتاب العبر لابن خلدون، وكتاب الوزراء والكتاب لابن عبدوس الجهشياري. وشتان بين هذه الكتابات في تناولها لهذا الموضوع، وكتاب الحلل البهية، ليس فقط في إطارهما الزمني، وبين هذه الأسماء والمشرفي وخطابه الجديد. فابن خلدون مثلا ينطلق في تحليله للتاريخ من فكرة تجاوز السرد التقليدي للتعاقب الزمني للأحداث والوقائع التاريخية، إلى ضرورة النظر في باطن هذه الأحداث وتفسيرها وتحليلها وفق منهج عقلي يجعل منها نتائج لعلل دقيقة كامنة في صيرورة المجتمع. وإن لم يطبق هذا المنهج في كتابه العبر فيقول في مقدمته: «فإن فن التاريخ من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال، وتشد إليه الركائب والرحال وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأجيال، ويتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد عن أخبار الأيام والدول والسوابق من القرون الأولى، تنمو فيها أقوال وتضرب فيها الأمثال وتطرق فيها الأندية إذا غصها الاحتفال، وتؤدي إلينا شأن الخليقة كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع فيها المجال، وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها.»،35 وأما المشرفي فيعتبر هذا العلم الذي من خلاله كتب هذا الكتاب، ومشى في خطابه السالف في مرجعية واحدة وتفسير تقليدي واحد، يؤطر بتسجيل أحداث الماضي وحصيلة النشاط الإنساني، في تعاقبها الزمني. مشيرا بوضوح إلى أنه: «علم التاريخ والأدب من فاكهة المفاكهة بالغاية القصوى، ونهاية الشيء في الطلاوة والجدوى، لأنه توقيع وقائع الزمان، وتدوين حوادث الدهر التي قدرها الرحيم الرحمن، وأخبار الأنباء والأمراء ونوادر أهل الحضر والعربان».

إلا أن المفارقة الكبيرة بين ابن خلدون والمشرفي، هو أن الأول يتبنى في تحليله لمسألة الانحدار الإسلامي في التمدن، والثاني يحدده خطابه وظروف كتابته حسب كل فترة زمنية.

وخلاصة القول، فإننا مهما قلنا في كتاب «الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية، وعد بعض مفاخرها غير المتناهية»، وخطاب مؤلفه، وصاحب القصيدة التي قام بشرحها، فإنه يبقى كتابا جديرا بالقراءة والاهتمام، لما يتضمنه من مواد معرفية قد لا نجد بعضها في كتب تاريخية أخرى، أو في الأخبار الشفوية التي استقاها محمد المشرفي من الأشخاص الذين كانوا يشاركون بأنفسهم في صنع الأحداث، أو استقوها من غيرهم، من دون أن ننسى مشاهدته العيانية والمصدرية لكثير من الوقائع التي ساهم من خلالها في صنع حدث معين، أو الذي يخص الآخرين كقوله: «إلا أن بعض ما رأيناه بحاضرة فاس بالخصوص أذكر شيئا منه».36

كما تكمن أهمية الكتاب في الدراسة القيمة التي قام بها إدريس بوهليلة، وهو المجهود الذي أطره في كل الظروف المتاحة للعمل العلمي الجامعي، بكثافة اطلاعه على الموضوع، وإلمامه بقضاياه، وانفتاحه على مصادر ومراجع عديدة، غلفت الدراسة بثمرة علمية جيدة، لولا التنظيرات والتأويلات والأحكام المسبقة التي سقط فيها في بعض المرات في دراسته، وليس في تحقيقه الذي وفر له كل شروط الدقة الرصينة.

ومع ذلك فيمكن القول بأن كتاب الحلل البهية هو مصدر لا يمكن الاستغناء عنه مثل باقي مصادر تاريخ المغرب المعاصر، مع ضرورة أخذ الحيطة والحذر في كل ما يتضمنه من معلومات وقضايا يغلب عليها في كثير من الأحيان طابع الخطاب المخزني المتناقض لمحمد المشرفي.

الهوامش:

1- نذكر على سبيل المثال لا الحصر قائمة الباحثين الذين اعتمدوا في كتاباتهم وأبحاثهم على الحلل البهية: بناني عبد القادر، تلخيص ما عليه المعول، مخطوط، خ، ح، ر، 10273، ص7-4. ليفي بروفنصال، مؤرخو الشرفا، ص66-265. عبد الرحمن بن زيدان، الدرر الفاخرة، ص58. محمد المنوني، مظاهر يقظة المغرب، ج1، ص31. إبراهيم حركات، التيارات السياسية والفكرية، ص-69-16 134-118. عبد الله العروي، جريدة العلم المغربية، العدد175، سنة 1972، ص6-5.

2- نذكر من هذه الكتابات، جورج سالمون، المستندات المغربية، 1904، الجزء1، ص، 127، 424-416-148. وميشو بيلير، نفس المرجع، ج11، ص42، 43.

3- نذكر منها على سبيل المثال، ابن هشام في السيرة، وابن الأثير في الكامل في التاريخ، وابن أبي زرع في الأنيس المطرب، واليافعي عبد الله في مرآة الجنان، وابن خلدون في العبر و المبتدأ و الخبر، وابن غازي محمد في الروض الهتون، والافراني محمد الصغير في نزهة الحادي، والزياني أبو القاسم في البستان الظريف...

4- عبد القادر زمامة، مع المشرفي في كتابه الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية، مجلة المناهل، منشورات وزارة الثقافة المغربية، عدد 36، السنة 1987، ص 200.

5- عبد القادر زمامة، مرجع سابق، ص202.

6- إدريس الفضيلي، الدرر البهية، ج2، ص155، نقلا عن محقق الحلل البهية، ج1، ص65.

7- محمد بن محمد بن مصطفى المشرفي، الحلل البهية في ملوك الدولة العلوية وعد بعض مفاخرها غير المتناهية، تحقيق ودراسة إدريس بوهليلة، تقديم أحمد التوفيق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2005 الرباط، ج1، ص65.

8- نفسه، ص67.

9- ذخيرة الأواخر والأول، مخ، خ، ع، ر، 8: 2659.

10- محمد المشرفي، مصدر سابق، ج1، ص117.

11- نفسه، ص118.

12- أنظر محمد المنوني، المصادر العربية مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، 1983، ج2 ص96-95.

13- محمد المشرفي، المصدر السابق، ج1، ص119.

14- محمد المشرفي، مصدر سابق، ص126.

15- نفسه، ج1، ص90.

16- أنظر نص المحاضرة المنشورة بمجلة سيميائيات، إعداد وتقديم إدريس بوهليلة، العدد 1، والتي ألقاها الأستاذ عبد الله العروي في مدينة تطوان خلال شهر أبريل من عام 1972، بدعوة من «جمعية أساتذة التاريخ والجغرافية» في إطار سلسلة من الأنشطة الثقافية ضمت الأساتذة: جرمان عياش، ومحمد زنيبر، وعبد الكريم كريم. وقد كانت جريدة العلم قد نشرت هذا النص في محورها الثقافي، كما رقنته الجمعية المستضيفة في أربعة أجزاء على التوالي بأعدادها الأسبوعية -174-175 -173 172، الصادرة في شهر دجنبر من نفس السنة.

17- محمد المشرفي، مصدر سابق، ج2، ص231.

18- نفسه، ص231.

19- أبو هراوة : لقب كان يطلق على الجنرال لامور يسبير قائد الجيش الفرنسي في معركة إيسلي.

20- محمد المشرفي، مصدر سابق، ج2، ص232.

21- محمد المشرفي، مصدر سابق ، ص232.

22- نفسه، ص232.

23- محمد المشرفي، مصدر سابق ، ص233.

24- نفسه، ص233.

25- نفسه، ص233.

26- نفسه، 233.

27- محمد المشرفي، مصدر سابق ، ص235.

28- نفسه، 247.

29- محمد المشرفي، مصدر سابق، ص229.

30- نفسه، ج1، ص28.

31- محمد المشرفي، الحلل البهية، مصدر سابق، ج2، ص270.

32- محمد المشرفي، مصدر سابق، ص270.

33- نزار التجديتي، مجلة سيميائيات، العدد1، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2008، ص59.

34- نزار التجديتي، نفسه، ص60.

35- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، ص2.

36- محمد المشرفي، مصدر سابق، ج2، ص199.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

محمد العزوزي

في الكتابة واشتباكاتها

كثيرا ما يرافق الحديث عن الكتابة وبالخصوص الحديث عن طقوس الكتابة وشروط الإنخراط في آتونها وظروفها النفسية بالأساس كلام يكون بعيد كل البعد عن الحقيقة بعض الأحيان ومجانبا للصواب – الكتابة فعل ذاتي بإمتياز ملزم بربط الكتابة والذات بالحياة والإقبال عليها بنهم بما تحفل به من تقلبات سيكولوجية وصهر تلك التقلبات (أحاسيس ودهشة وانطباعات...) في قالب فني قادر على إيصال الصورة واضحة لآخر (المتلقي) لخلق وشائج تواصلية مؤثرة وصانعة للوعي ومن ثم العمل على إشراكه في الفعل من موقعه مع العمل على كسر كل الأصنام والأوهام المعششة والمسيطرة على عقلنيته (عقلية المتلقي) التي ينظر من خلالها للكتابة بسادية لا يتغيى من ذلك إلا إلى تحقيق حاجياته السيكولوجية وبتلذذ سادي من دون إعارة الكتابة والذات الكاتبة الواقفة وراءها أي إهتمام يذكر. هذا كمدخل لفهم الفعل من جانب ذاتي أول أما من جانب آخر فهو جانب علاقة الكاتب بالفعل – الكتابة العلاقة التي تتباين تبعا لكل كاتب على حدة ووفقا للظروف والشروط منها النفسي المادي الإجتماعي الثقافي أي بمعنى... كل سياق وموقعه من الذات رؤية الكاتب المسحوق إجتماعيا وثقافيا ليست هي رؤية الكاتب الأرستقراطي المتحصن بأبراجه العالية والذي لا ينظر إلى المجتمع إلا بمنظار التعالي نافشا بطاووسية الإنتماء العرقي والعائلي مغيبا لفعل الكتابة كموهبة بالأساس إذا لم يكن لها جذوربأعماق الذات إستحالت إلى صنعة تجتر التعلمات والمحفوظات... بميكانيكية مقيتة وسمجة هذا إلى جوانب أخرى لها جانبها الفعال في رفد الكتابة بأنهار التنوع والإغتناء – المعيش اليومي والتعاطي الواعي مع تفاصيله دون الوقوع في براثينة وتقييداته للإستشرافي. الكتابة تدبير لمخزون الذات من القلق وعكس لما يعتريها من أحلام وآمال ورغبات في التطلع إلى ما هو أفضل وأجدى لنفسها والآخر الواجب فهمه ووضعه في مستوى تواصلي يعمق الممارسة التواصلية إلى أبعد مدى. لكن رغم هذا هناك كثير من التصورات والتمثلات المروج لها عن الكتابة التي يسوق عبرها لممارسة لا ينخرط فيها إلا غريبو الأطوار ممن يصعب فهمهم والتي يروج لها سواء ممن يزاولون الفعل أو بعض المقربين منهم الذين تتفاوت تقديراتهم كل واحد وكيف يرى الظروف التي عبرها يمكن المرور إلى أتون مناوشة الحرف والتخيلات ونحت الصور وطلائها باللغة لتكون ذات جاذبية وتأثير فاعل في جلب إنتباه المتلقي وإستمالته. فمن بين تلك التقولات الحاضرة وهي أن الفعل (الكتابة) فعل لا يتم تبلوره إلا بغياب الوعي عن الذات لحظة مباشرته إن لم نقل بأوضح العبارة تغييبه بآليات شتى وعلى رأسها المخدرات والمسكرات بشتى صنوفها ونوعياتها لكن أصحاب هذه النوعية من الرؤية يغيبون عن قصد أو دونه قلق الذات الذي هو المحرك والوقود الذي به الذات تخرج ما يعتمل بأعماقها الجوانية من هواجس وأحساسيس ورؤى تقولبها في بوتقة فنية تأخذ من اللغة الوعاء الذي تتصهر فيه والتجربة الحياتية المعين الذي به ترفد وتغذي أفق إنطلاقها وإنبثاقها نحو إجتراح أفق الحياة كأفق وحيد ملزمة بالعبور إليه ليس بمعناه المادي الموزع بين الحضور والغياب بل الدفع بالحياة إلى إعطاء الوعي والإنسان إستثنائيته ككائن فاعل ومتفاعل مع ذاته والعالم من حوله بما يخدم وجوده وإستمرارية هذا الوجود الذي تحدق به مجموعة من المخاطر القادمة من الذات الإنسانية التي لا تضم بين جوانحها ما هو ملائكي وحسب بل ما هو تدميري نازع نحو الموت والسلبية واللافعل والفعل المضاد.

لحظة تفكير

ملامح تطور النص الروائي العربي

د. الطيب بوعزة

يذهب غالبية مؤرخي فن السرد إلى القول بأن الرواية العربية نشأت بدءا من منتصف القرن التاسع عشر، بتأثير من فن الرواية الأوربية. ويضطرهم هذا القول إلى الوقوف مليا أمام أنماط فنية عربية تراثية، كالقصص الديني، وسير الفروسية، وفن المقامة... والنظر في إمكان تمييزها عن هذا الشكل السردي الحديث (الرواية). لذا كان لابد لهم من طرح السؤال:
هل يمكن عدُّ تلك الأشكال إرهاصا بظهور فن الرواية؟ بل هل يمكن عدها هي بذاتها نتاجا روائيا؟

حقا إنها أشكال فنية فريدة، لا نجد لها شبيها في نظام السرد الأوربي. لكن في ذات الوقت لا نستطيع القول إن فن الرواية العربية كما تجلى في المائة والخمسين عاما الأخيرة هو نتاج لتطوير فن المقامة أو السيرة أو القصص...؛ لأن الفن الروائي العربي أقرب في شكله لتقنية السرد كما تبلورت في الرواية الأوربية منها إلى تقنيات السرد المقامي...
صحيح إن بعض النماذج الروائية العربية قد استثمرت فن المقامة، لكنها بمحدودية عددها، وتقنية بنائها... لا تسمح بأن تعد حصيلة تطوير داخلي لفن السرد التراثي العربي. ومن ثم يصح القول بأن ظهور هذا الشكل الأدبي (أي الرواية) راجع إلى علاقة المثاقفة التي اشتدت وتيرتها مع حضارة الغرب ونتاجها الثقافي في لحظة ما يسمى بالنهضة أو اليقظة العربية. وفي سياق توكيد هذه القراءة التاريخية يمكن أن نستحضر هنا ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي لرواية فينيلون «مغامرات تليماك» عام 1867 كأول تَعَيُّنٍ يجسد نتاج لحظة بدء علاقة المثاقفة هذه.
هذا من جهة الترجمة كمسلك لانتقال الأدب الأوربي وأشكاله الفنية إلى الاستقرار في العبارة العربية.
أما من جهة الإبداع ، فتعد رواية سليم البستاني «الهيام في جنان الشام» (عام 1870) أول نص روائي عربي. لكن هذا النص –كحالة أي إرهاص وبدء – لم يكن من حيث تقنياته الفنية على قدر من التطوير والانبناء يسمح بِعَدِّهِ شكلا روائيا متقوما بفنية السرد. لهذا نلاحظ أن أكثرية النقاد والمؤرخين يذهبون إلى القول بأن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل (عام 1940) أول متن روائي عربي يمتثل فعلا لفنية السرد ويتقوم بتقنياته.
والطريف في الأمر أن هيكل تحرج في الطبعة الأولى من التصريح باسمه، فصدرت الرواية مجهولة المؤلف، حيث وقعها باسم «فلاح مصري»؛ وفي ذلك توكيد واضح على غربة هذا الشكل الفني.
وقد تتالى من بعد هيكل صدور العديد من النصوص الروائية التي تمظهرت بإتقان فنية السرد وقواعده. فقد تعاطى مع هذا الشكل الأدبي مختلف المشتغلين بحقل الأدب، كطه حسين (الأيام، وأديب، وشجرة البؤس، والحب الضائع، ودعاء الكروان، وشهرزاد)، والمازني (إبراهيم الكاتب، وإبراهيم الثاني، وميدو وشركاه)، وعباس محمود العقاد (سارة، و أنا)، ويحيى حقي (قنديل أم هاشم)... إلا أن فترة الأربعينات والخمسينات ستبدو لحظة خصبة لميلاد روائيين متخصصين في صناعة السرد. فإذا كان أغلب جيل طه حسين والعقاد جيلا غير متخصص في تلك الصناعة، فإن الجيل الذي سيتلوه كان فيه من وقف كل إنتاجه تقريبا على تجريب هذا الشكل الفني ومقاربته، حيث ظهر نجيب محفوظ، ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ... ككتاب متخصصين في فن السرد.

وقد تميز نتاج هذه اللحظة التاريخية بتجريب مختلف موضوعات وأنماط السرد، فظهرت الرواية التاريخية والواقعية والنفسية ...

لكن هزيمة 1967 ستشكل نقلة نوعية في الوعي والذوق. حيث كان لِثِقَلِ الهزيمة وقْعٌ خاص دفع إلى مسائلة السائد بشموليته (أي السائد السياسي والثقافي على حد سواء). لذا ليس مستغربا أن نجد جيل الهزيمة يسائل حتى أشكال ونمطيات السرد، متجها إلى مغايرتها بأنماط وتقنيات جديدة. وهذا واضح في نتاج حنا مينه وإميل حبيبي وعبد الرحمن منيف وإدوار الخراط وجمال الغيطاني... بل حتى الجيل السابق سيشهد تحولا في ذوقه وتقنيات سرده، فنجيب محفوظ ما بعد الهزيمة ليس هو نفسه ما قبلها. فقد كانت نمطية الرواية ما قبل 67 تمتثل للقوالب الكلاسيكية المألوفة، مثل التموقع داخل أطر التيارات الفنية كالرومانسية والواقعية والتاريخية.. كما كانت من حيث تقنية الأداء ملتزمة بنظام السرد وبنياته مثل التركيز على شخصية البطل، والالتزام بنظام الحبكة وتقنيات الوصف المكاني، وانتظام الصيرورة الزمانية... وغيرها، بينما جاءت رواية ما بعد الهزيمة ثائرة على هذه القوالب والأشكال؛ حيث أصبح السرد التاريخي يحايثه التخييل، وغدا التأمل النفسي مدخولا بالسؤال الفلسفي، وأمسى الواقعي مشروخا بالصوفي.. وبذا تداخلت الأنماط والرؤى فصار المتن الروائي موغلا في التعقيد والتركيب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعرية الجسد بين المرأة والقصيدة في ديوان «تنويعات على باب الحاء»

■ محمد يوب

صدر للشاعر المغربي عبد السلام مصباح عن دار القرويين ديوانه الأخير الموسوم ب «تنويعات على باب الحاء» وقد تناول فيه كعادته مجموعة من التجارب الإنسانية التي صاغها الشاعر شعرا بأن أضفى عليها صفة التخييل والصور والرموز، لكي ينقل هذه التجارب وهذه المعاناة من عالم الواقع بحرفيته إلى عالم الواقع من منظور أدبي يميز الخطاب الشعري عن باقي أنواع الخطابات الأخرى.

ولعل حرف الحاء هو الحرف السائد والمسيطر على عموم قصائد الديوان في إشارة إلى الحب والحلم والحرية والحياة وحواء...، وكل ما يرمز إلى المحبة والسكينة والهدوء وعمق المشاعر الإنسانية التي تنبعث عبر بوابة نسيم الحياة وحب كل ما هو جميل، وتنتشر في فضاءات الكون لتعم المحبة بين الإنسانية ويزول الحقد والضغينة.

وقد كانت هذه الأشعار بمثابة أحلام يتمنى الشاعر تحقيقها في الواقع، ويتمنى أن يجد المرأة التي هي عبارة عن حلم نسجته مخيلته وعبرت عنه شعرا، وتتعد معاني ودلالات الجسد بتعدد أنواع الحلم، ففي كل ليلة يحلم ليستيقظ على نكسة الاصطدام بواقع آخر مخالف للواقع الذي حلم به بالليل.

عبد السلام مصباح شاعر مشاكس يلاعب الكلمة كما يلاعب المرأة، يحاور الواقع بل يدفع الواقع إلى محاورة الشاعر، فمرة يشكره ومرة يشتمه، مرة يعيش انتكاسة الذات ومرات يجد للذات مقرها ومستقرها، لغته مسكونة بالمختلف من الألفاظ فمرة يلجأ إلى اليسر ومرة يقصد العسر لكي يرفع القارئ إلى مستوى ما يكتب، فكتاباته تدخل في إطار السهل الممتنع.

(سيدتي
من عمري الباقي جئت إليك
لنرتب أوراق البوح
ونرشف من سحر الحرف
غوايات الحب) ص19

فعندما نتمعن جيدا في هذا المقطع الشعري يبدو لنا وكأنه مقطع بسيط وقريب المعنى، ولكن عندما نتمعن فيه جيدا نستشف عمق الدلالة فيه وأبعاده النفسية التي تتشاكل لتخلق الصورة المتولدة من تناقضات المعاني والصراعات الخفيه في بناء القصيدة، وفي بساطة اللغة رغبة من الشاعر في تفاعل كل فئات القراء والتناغم مع القصائد المشكلة للديوان كل واحد يفهم القصيدة حسب مستواه وحسب تذوقه للصور والمعاني التي تعبر تمفصلات النص الشعري.

وعندما ينقل الشاعر هذا الخارج فإنه لا ينقله بشكله الحرفي وإنما ينقله بطريقة المتخيل الذي يضفي على الواقع ما يسمى بالشعرية، التي تميز الشعر عن أجناس أدبية أخرى، بأن يخضع اللغة الشعرية في إطار الانزياحات اللغوية التي تعطي للفظة أكثر من دلالة وأكثر من معنى؛ بحسب تعدد القراءات والتأويلات، فالنص الشعري عند الشاعر عبد السلام مصباح مفتوح على لغة وصور شعرية غائرة ومتواصلة، لكنها غير متشابهة، لغة تحكي وتعبر عن قضايا وهموم الانسان، تحكي عن وجوده وكينونته، عن الغايات والمقاصد الكبرى التي يريد تحقيقها من الجسد والمرأة والحياة والحب، بفكر الرجل الكبير ولغة ومشاعر الطفل الصغير....إنه يرمي جانبا بالجسد الشهواني الهابط الباحث عن اللذة، ليبحث عن جسد برئ بعيد عن الخطيئة التي يتمرغ فيها عامة الناس الذين تسكنهم المرأة الجسد وليس المرأة الروح.

وباللغة يرسم الشاعر خارطة الجسد المتعالي كما يراه وكما يعشقه، فكانت اللغة بذلك طيعة تفهم مقاصد الشاعر وغاياته، وكأنها أصبحت متواطئة معه في كشف أسرار هذا الجسد الذي يحتج عندما يتعرض للتلصص والغدر.

فسكونه بالمرأة وعشقه لها دفعه إلى حد الغواية الصوفية و العرفانية التي تقدس كل ما هو جميل وما هو غامض وبعيد المنال، ولذلك نجده دائم البحث عن الغابر بين ردهات وتفاصيل المرأة لعله يجد طريقا معبدة لتفاصيل وتضاريس المرأة، وفي حديثه عن المرأة فإنه يتحدث عن القصيدة، عن نموذج معين من المرأة و نموذج معين كذلك من القصيدة التي تستوعب طاقات ومواهب الشاعر.

فالجسد الطاهر في اعتقاد عبد السلام مصباح هو الجسد الحر الذي يصعب الوصول إليه، هو الجسد الذي يحافظ على طهارته ونقاوته، هو الجسد البتول الذي لم تشق بكارته، لكن عندما تفتض البكارة يصبح جسدا ترابيا عاريا في متناول الجميع.

إن عشقه للمرأة يصل إلى مرتبة العشق باللوحة التي تزين الجدار يراها الإنسان المغرم بالجمال ولا يمكنه لمسها خوفا عليها من ضياع وزوال بريقها.

ولعل في ذلك تأثر الشاعر بالغزل العذري الذي عرفه الشعراء العرب القدماء والذين كانوا مولعين بهذا النوع من الغزل العذب الرقراق الذي لا يخدش الحياء ولا يتعرض لما خفي من المرأة، وهو الغزل الذي تعذر على أصحابه الزواج بمن يحبون بل كانت نهاية كثيرين منهم هي الجنون والتيه في الصحراء العربية.

(أحلم....
أحلم بامرأة قادرة
أن ترسم برج النهد
بأنداء الطيف
وبالحرف...
لتفيض جداولها بالعسل) ص 66

بمعنى أن الشاعر يريد نوعا مميزا من النساء اللواتي يترفعن عن العلاقات الشبقية التي يمارسها عامة الناس، والتي يلتقي فيها الانسان مع الحيوان، إنه يريد الوصول إلى علاقة حب مثالية لا يتقبلها العقل البشري، ولا يمكن تحقيقها على مستوى الواقع، وإنما هي موجودة في ذهن الشعراء المغرمين والمتيمين بالمرأة إلى درجة الهيام.

وكانت اللغة الشعرية عند عبد السلام مصباح لغة ولادة متعددة المعاني والدلالات، لغة متمددة تعبر الواقع إلى الخيال، وتكسر الصامت للولوج إلى لغة الصائت التي ترجع الإنسان إلى طبيعته وإلى صفاء سريرته حيث تتحرك أحاسيس القارئ وتجعله عنصرا مشاركا في تفاصيل العشق والهيام الذي يعيشه الشاعر.

(نورستي
فاتنتي
في ميلادك
أفرش هذبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نبضي
وحروفي
أسكب شهدي
عشقي المكتوم
نشيدا
لأرصع فرحتك) ص39

فاللغة بهذا المعنى تسرب الدلالات الشعرية من خلال تمازج عناصر متعددة في المشهد الشعري عند(الشاعر والمرأة واللغة والمتلقي)، ويتسرب المعنى من خلال شيفرة ورمز شعري عبر بوابة الجسد وعبر لغته الأيروسية ،التي تعشق الجسد إلى حد التلذذ والغواية ،إلى حد التلاعب بالجسد عندما يمارس طقوسه في الاستعراض أمام المرأة التي تكشف كيمياء الجسد.

إنها لحظة من لحظات العشق بطقوس سريالية وأخرى بوهيمية تريد القبض على ما لا يمكن القبض عليه، إنها لحظة منفلتة تفرضها طبيعة الشعر الحداثي الذي يمزج بين قصيدة النثر والشعر الأيروسي، حيث تصبح المرأة والشعر وجهان لعملة واحدة، بل المرأة هي الملح الذي يعطي مذاقا للقصيدة الشعرية، ولكن ليست أية امرأة وإنما هي امرأة من طينة أخرى لا يعرفها إلا الشعراء.

(أحلم....
أحلم بامرأة قادرة
أن تتحمل طيشي
نزواتي
وحماقاتي
أن تتحمل
كل جنون الشعراء
وكل جنون العشاق
ولا تنفعل) ص64

والمرأة من هذا النوع لا يمكن أن تكون إلا في قصائد عبد السلام مصباح وفي دواوينه حيث تنقلب المرأة من كيان له روح إلى قصيدة لها روح كذلك تحس كما تحس المرأة، فهو عندما يكتب عن المرأة فإنما يكتب عن الشعر عبر بوابة المرأة، وعبر جسد المرأة التي يستقبل القصيدة المعبرة الجميلة، والمرأة عنده كما القصيدة كائن ورقي مكون من حروف ممشوقة القد وموزونة القوام، والقصيدة كذلك جسد مرسوم بالكلمات، وصورة لجسد مستعاد في النص بالذكريات، وجمال القصيدة متمثل في الوسائل البلاغية من استعارة ومجاز، وتشبيه، وكناية، أي كل ما يسهم في رسم تلك الصورة الجميلة من كلمات، وإيقاعات، وكما أن للمرأة جسدها فللقصيدة جسدها المتمثل في اللغة كما أنها ولادة مثلها مثل المرأة حيث إنها تلد المعاني والدلالات

(سيدتي..
ليتها النرجسة المتوردة الوجه
لم تمتشقين قوافي البحر سلاحا
وتخوضين الحرب
بأنامل يسكنها غيم
يتدفق بالعشب
وبالفل
وبالشعر) ص45

وما يلاحظ في الديوان هو كونه يدخل في اعتقادي فيما يسمى بالتخييل الذاتي الشعري الذي يرسم فيه الشاعر خارطة الطريق للكيفية التي ينبغي أن ينظر بها الرجل إلى المرأة ،إنه يريد أن يرسم مجموعة من الخطوط العريضة التي تعلم من يريد معرفة كيفية التعامل من الجسد/الأنثى الذي يعاني من قهر وظلم الرجل العربي، الذي اكتسب هذه العادة عن طريق الوراثة و ليس بفعل عامل الطبيعة، لأن الطبيعة في اعتقاد الشاعر تمنح الحب للإنسان وتشجعه على تبادل هذا الحب وهذا الود.

(جموع الأحبة
أتينا..
لنوقد بالحب
بالأغنيات الندية
شموع المحبة
نعمدها بالندى الأخضر
وبالألفة المشرعة.) ص89

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استراتيجية التوازن واللاتوازن الدلالي من خلال عتبة العنوان في المجموعة القصصية «تشابكات زمان وديع...» للقاص علي رفيع

■ عبد الكريم الفزني

على سبيل البدء:

لقد بات من اللازم اللازب الاعتناء بدراسة العتبات ومنحها ما تستحقه من العناية اللائقة في الأعمال الأدبية، والسردية منها بشكل خاص باعتبارها مداخيل لا غنى لقارئ الأعمال الأدبية من طرقها، للتوقف عند حمولاتها الدلالية، وعلاقتها بالمتن المدروس، ونقصد بها في هذا السياق، العنوان والعناوين الفرعية، وصورة الغلاف واسم المؤلف، وغيرها. يقول جيرار جونيت عن النص الملحق: «وإذ لم يكن بعد هو النص (le texte) فإنه قبلا شيء من النص 1(DU TEXTE)» وقد قسم الباحث نفسه النص الملحق إلى: -1 النص الملحق المباشر أو القريب (péritexte): يوجد حول النص، ويدور في فلكه أو فضاء المؤلف نفسه. ويشمل: أ- العنوان ب- التمهيد -عناوين الفصول (أي المشمل أو الفهرست أو المسرد) / د- بعض الملحوظات، إلخ. -2 النص الملحق غير المباشر أو البعيد (épitexte): يتموضع حول النص، لكن بمسافة هامة حذره. ويشمل: أ- المراسلات الصحفية ب- الاستجوابات والندوات ج- المحادثات، إلخ.2 وإذا كانت العتبات بهذه الأهمية في التحديد، فإننا سنقتصر دراستنا لعتبة العنوان لما يحظى به من أهمية في المجموعة القصصية (تشابكات زمان وديع...) وامتداداته الدلالية في قصص المجموعة .

-1 عنوان المؤلف:

يعتبر العنوان البوابة الرئيسية لولوج فضاء المجموعة القصصية قيد التحليل، لذلك ينبغي الاعتراف بأن العنوان يشكل وحدة وثيقة الصلة بالنص، إذ لم يتم اختياره اعتباطا، وإنما بمقتضى قراءة النص الذي يعلن عنه أو يبشر به.3

ولعل مايسم عنوان المؤلف (تشابكات زمان وديع) هو بنيته أولا، حيث جاء في صفة جملة خبرية يحتمل مضمونها الصدق أو الكذب تَثْوي بين ظهرانيها معنى الإخبار عن تشابكات زمان وديع بما تحمله من دلالة الاضطراب والانهزام والتلاشي التي تتخبط فيه الذات دون أن تجد له مخرجا، فهي في تشابكها كخيوط العنكبوت ما إن تنفلتُ من خيط حتى تلتصق بآخر، بيد أن ما أضفى على العنوان عنصري الغرابة والعجائبية التي تدعو القارئ إلى التبسم والانشراح هو صفة (الوداعة) التي ألصقها الكاتب بالزمان المتشابك، وهي صفة تطلق على كائن حي لا على شيء مجرد غير محسوس كالزمان وهنا تكمن المفارقة المضحكة. فبالرغم مما قيل عن هذه التشابكات فهي لزمان وديع، لكنه لم يكتف بهذه الصفة فحسب، بل ترك للقارئ فضاء رحبا للتفكر والتأمل في الأوصاف الأخرى الممكنة والمماثلة للوداعة لهذا الزمان المتشابك من خلال نقط الحذف التي أثبتها في نهاية العنوان. إنها صورة أصبحت اللغة تقول فيها ما لم تتعود4 قوله على حد تعبير أدونيس، فبإسناد هذه الصفة الخاصة بالإنسان إلى الزمان، فقد حاول القاص التقليص من حدة تلك التشابكات، أي أنه نفى عنها صفة السلبية المطلقة؛ إنها حالة الهدوء والاطمئنان في ظل الفوضى والاضطراب، وحالة النجاح في واقع الخمول والكسل، وحالة تحقق الأمل في واقع اللاشيء والهزيمة. فما هي امتدادات العنوان في قصص المجموعة لقصصية؟.

-2 عنوان المؤلف وامتداداته الدلالية في قصصه.

لا ريب أن للعنوان وقصص المجموعة علاقة مباشرة أو ضمنية على اعتبار أن عنوان المؤلف يحمل فكرة مستبطنة عن قصصه. ويتضح ذلك في قصة (في البدء كان حلما) من خلال قصة الفلسطيني الذي: «ذا أراد أن يتزوج فتاة سألها أربعين سؤالا، فإن هي أجابت سأل عن أبيها، وقصد بابها، وإن هي تعثرت أو أخطأت نصحها وواعدها بزوج مغفل مثلها».5

إن هذا المقطع يؤشر على التشابكات المرتبطة بالزمان في العنوان الأساسي للمؤلف، بيد أن صفة الوداعة نلمسها من الأحلام التي حققها أبناء الرجل لما مات واستشهدت الأم. قال السارد: «مات الرجل، ولم يمت حلم أولاده».6

أما في قصة (البحر للشعراء) فإن دلالة العنوان تمتد في مظهرين أولهما: المظهر اللغوي اللفظي، حيث تتربع صفة الوداعة في القصة بشكل مباشر عندما وصف بها السارد زوجته «تزوجت من فتاة وديعة، كنت قد أقمت معها علاقة صداقة دامت عالمين..).7 وثانيهما يرتبط بمعنى العنوان الذي نلحظه في حالتين نفسيتين عاشهما الأب بعدما سأله ابنه «إذن لم يا أبي نرى هذه المشاهد الإرهابية في كل وطن؟»8، حيث أصيب بالدهشة والحيرة: «إنتابتني حالة من الدهشة والحيرة، ترددت في الجواب، إبني في التاسعة من عمره.. أيكون قد وعى بثقل هذه الأسئلة؟!! ألح علي كي أجيبه، غير أنني تظاهرت بعدم سماع إشكاله»9، بينما الحالة النفسية الثانية التي لحقت الأب، فإنها تتميز بالهدوء والاطمئنان النفسي اللذين عادا إليه بعدما أن ابتسم وابتهج وانشرح قلبه، واحمر وجهه بشرا وخيرا وأملا في الحياة، وذلك عندما قال: «أنساني إبني كل أتعاب الحياة، بل كل الأوراق التجارية والصفقات الاقتصادية التي خسرتها، فتح أمامي نافذة جديدة ومهد لأفق رحب، أحسست- وأنا أتمعن كلماته البسيطة- بأنني نسر يحلق في السماء، ووجدتني أردد في أحشائي: ما اطهر الأبناء! صعد الإبن أخيرا لمرقده واستسلم، أطاعني، رغم شغفه المعلن»10. إنه دوامة الحياة التي تذهب بالإنسان مذاهب شتى لا تترك له الفرصة للتفكير في كينونته وفي ما حوله، إذ أن انفجار الحكمة من بين شفتي طفل صغير قد تقلب الموازين وتعود بالإنسان إلى حقيقته الواقعية التي تغافل عنها، وغابت بالتالي عن جوانيته مما شكل صراعا بين الكائن المتشضي، وبين ما ينبغي أن يكون حقيقة، إنه صراع بين الذات ونزواتها، أو بالأحرى بين الأنا والهو بتعبير فرويد.

ونجد لدلالة العنوان آثارا في قصة (ولا درهم في اليد) التي يومئ فيها الكاتب إلى العطالة وآثارها النفسية والاجتماعية، وذلك عندما يبرز الراوي اللاتوازن في شخصية عبد الرزاق الذي دخل السجن بسبب تهمة السرق والسطو على أموال الآخرين. قال السارد: «سرق هذه المرة وكشف أمره هو وأصحابه، حينما ضبط وألقي عليه القبض في الدائرة الأمنية المجاورة لمسكنه عنفه الشرطي ووبخه، ولما دخل إلى قاعة الاستنطاق سأله المفتش. ما السبب أيها اللعين؟... دخل السجن قضى أربع سنوات بدعوى السطو والنهب المتعمد، وتعنيف زوجة حبلى».11 غير أن حالة التوازن ستعرفها شخصية عبد الرزاق بعد خروجه من السجن وذهابه إلى الشاوية وتحليه بالاستقامة. «وحينما خرج من السجن لم يرجع للمنزل. ذهب ليستقر عند أحد أعمامه في الشاوية بعدما وعده بأن لا يخبر أحدا عنه. واضب عبد الرزاق على المسجد تاب واستغفر الله وخر راكعا وأناب،12 لكن حالة التوازن هذه في شخصيته لم تستقر على حال لكونها وُجهت بتربة غير صالحة لاستمرار نموها وترعرعها في ظروف جيدة، إذ سرعان ما عادت إلى اللاتوازن نتج عنه انتحاره. «دُفع الباب بعنف، دخل رجال الأمن، أراد أن يفر أحدهم من النافذة فلم يقدر فركن للقدر، في حين انتحر عبد الرزاق من أعلى الطابق الثالث في إقامة سكنية يقطنون فيها»،13 وانطلاقا مما سلف نستشف أن العنوان تمظهر في هذه القصة على الشكل الآتي:

-1 مرحلة اللاتوازن (تعاطي عبد الرزاق للسرقة ودخوله السجن).

-2 مرحلة التوازن (ذهاب عبد الرزاق إلى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاوية وتحليه بالاستقامة بعد خروجه من السجن)

3- مرحلة اللاتوازن (انتحار عبد الرزاق وموته).

ويجلو العنوان بشكل مباشر في قصة (تشابكات زمانية) التي يمثل فيها العنوان تلثي عنوان المجموعة القصصية ككل على مستوى مكوناته البنيوية، وعدد كلماته، لكن القصة في دلالتها العامة قلبت الموازين المعنوية التي وقفنا عندها في القصصة السابقة، حيث تمحورت حول محطتين من حياة السارد، الأولى تمثل حياة الفرح والبراءة والسعادة الطفولية؛ فهي سعادة طفل يسافر رفقة أسرته لقضاء العطلة الصيفية في مدن مغربية ساحرة بروعة جمالها ومناظرها. قال السارد: «كان يوما جميلا إن لم أقل مشهودا، جلست في الأمام بجانب أبي، لكن أمي جلست في الوراء بمعية أختي، ليس هذا تمييز كما قد يتبادر إلى ذهن البعض، وإنما كان الجلوس عفويا، النساء مع النساء والرجال مع الرجال، هكذا علمتنا التقاليد، وهذا ما رسخته الأعراف في الذهنيات».14 وقال أيضا: «وصلنا إفران مدينة هادئة وجميلة، كل شيء فيها ينبئ بأن الرؤى والأحلام الساطعة لا يمكن أن تكون منغرسة إلا في أشجار إفران الرائعة... زرنا بعد ذلك اليوم مكناس فاستقبلتنا بأسوارها العتيقة وأبوابها العتيدة، وتاريخها العريق وحضارتها الساطعة..».15 أما ثانيهما فيتلخص في مرحلة عمرية متقدمة تحدث السارد عن مستجداتها المؤلمة والمتمثلة في تعرضه لحادثة سير مؤلمة، ورضوخ أبيه للشيخوخة. قال: «أبي اليوم أصبح شيخا لا يستطيع السفر، وأنا الآن بين الحياة والموت بعد أن أصبت بيحادثة سير مفجعة زعزعت كياني وخلخلت عقلي، وإذا كنت قد طويت صفحة الماضي الجميل، فإن يومي أتعس من أمسي».16 لكن السارد لم يركن لحالة اللاتوازن الأخيرة، بل تخطاها إلى نوع من التوازن الذي نستشفه من التفاؤل والانشراح اللذين بدآ يغمرانه بفعل صدى الصوت الذي يسمعه. قال: «بيد أنني ابتهجت وأنا أسمع من وراء الباب الصامد صدى شجيا يخاطبني:

- يا مهموم لا تنس أنك صاحب كنز عظيم.

- قلت: ماهو؟ أي كنز؟

- فرد الشبح: أنت صاحب كلمة وهاجة مضيئة، أنت شاعر الغد، لا تنسى أن الشر موهبتُك، والإبداع والكتابة كانت متنفسك فلا تحزن.. خذ القلم واكتب، وانتصر وحقق حياتك، فالكتابة انتصار».17

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا إذن انتقلت شخصية السارد من حالة التوازن إلى اللاتوازن، ثم عادت مرة أخرى إلى التوازن كما نوضح في ما يأتي:

1- حالة التوازن
2- حالة اللاتوازن
3- حالة التوازن

وفي قصة (بحثا عن العمل) التي راهن فيها الكاتب عل كشف حقيقة معاشة في واقعنا، إنها البطالة المؤرقة التي دعت السارد إلى العيش بنفسيتين منفصلتين الأولى تحقق اللاتوازن من جراء الاضطراب والقلق اللذين يتخبط فيهما في رحلة البحث الدائم عن عمل. يقول: «صعدت الدرج وأنا في حالة توتر شبه جنوني، فكرت في الإعلان الذي قرأته صبيحة هذا اليوم. هل أراسل تلك الشركة الملعونة؟ هل أقدم لها وثائقي عسى أن أحظى بتقديرها؟»،18 بينما النفسية الثانية التي يتجلى فيها التوازن النفسي فنلحظه من التفاؤل الذي يبشر السارد بغد مشرق يحقق فيه أحلامه، وهو ما أكده في آخر القصة، حيث قال: «في الغد أتى سعي البريد وسمعت الأم تنادي: سعد ..سعد.. نهضت فوجدت نفسي أمام نفس الرتابة اليومية. فطور، خروج، دخول، أكل، مقهى، تلفاز، نوم، شهوة، نشوة، قهوة... كنت أحلم، لكن شبحا خفيا سمعته يهمس في أذني لا شيء صعب... غدا تحقق الحلم. غدا تحقق الحلم..».19

خاتمة:

بناء على ما سلف اتضح أن عنوان المجوعة القصصية وامتداداته الدلالية في قصص المجموعة. ينطوي على دلالة عميقة تمحورت حول جملة من القضايا التي نعايشها يوميا في واقعنا العربي بشكل عام والمغربي بصفة خاصة، إذ سلط الضوء على مشكلة البطالة وآثارها النفسية والاجتماعية، ومشكل الصراع الأسري المتمثل في قضية المراة في علاقتها بالرجل، وقضية الإرهاب والتشدد الديني،بالإضافة إلى القضية العربية القديمة الجديدة؛ قضية فلسطين السليبة. فهذه القضايا وغيرها بلورها القاص من تبني ثنائيتي التوازن واللاتوازن اللتين شكلتا معالم البؤر الدلالية في المجموعة القصصية.

الهوامش:

1- عتبات الكتابة. مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، عبد النبي ذاكر، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، 1998، ص، 9.
2- نفسه، ص: 9.
3- نفسه، ص: 10.
4- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة - بيروت- لبنان، ط 2، 1978، ص: 9
5- تشابكات زمان وديع (قصص)، علي رفيع،مطبعة الكرامة، الرباط، 2011، ص:8.
6- نفسه، ص: 8/9.
7- نفسه، ص: 13.
8- نفسه، ص: 13.
9- نفسه، ص: 13.
10- تشابكات زمان وديع (قصص)، علي رفيع،مرجع سابق، ص: 14.
11- نفسه، ص: 32.
12- نفسه، ص:32.
13- نفسه، ص:34.
14- تشابكات زمان وديع (قصص)، علي رفيع، مرجع سابق، ص: 54/55.
15- نفسه، ص: 55.
16- نفسه، ص: 56.
17- نفسه، ص: 57.
18- تشابكات زمان وديع (قصص)، علي رفيع، مرجع سابق، ص: 62.
19- نفسه، ص: 64.

المراجع:

1- الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربة، مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006
2- أسئلة الرواية المغربية. دراسات وشهادات، آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، دجنبر 2010.
3- تشابكات زمان وديع (قصص)، علي رفيع، مطبعة الكرامة، الرباط، 2011
4- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة - بيروت- لبنان، ط 2، 1978
5- عتبات الكتابة. مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، عبد النبي ذاكر، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، 1998.

الترجمة...المترجم: كومبارس أم بطل؟

بيت الحكمة

■ أحمد القصوار

– 1 –

لولا الترجمة لما حدث تواصل حضاري وثقافي كبير منذ بداية البشرية إلى اليوم. فالترجمة كانت ولا تزال هي المحرك الأساسي للحوار والتثاقف والتعارف والتطوير والانتقال بالإنسان من وضع إلى وضع، ومن توصيف إلى توصيف، ومن مرحلة إلى مرحلة.

لكن الرأي السائد والتمثل المترسخ بعيد عن هذا الطرح للأسف الشديد. فلأمر ما نكاد لا نرى اعترافا من قبل المؤرخين بالدور الحاسم للترجمة في الكثير من الأحداث والتفاعلات والتحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية، كما لا يشار إليها إلا كوسيلة «تقنية» أو «مساعدة لوجستية» وبشكل عابر ومختزل. وتولدت لدى الناس من خلال بعض النصوص الأدبية والتاريخية وبعض الأفلام والمسلسلات صورة نمطية للمترجم الفوري القابع بين «الأبطال». إنه مجرد كومبارس ليست له قيمة تاريخية أو فنية.

– 2 –

يمكن القول إننا إزاء مترجمين صامتين يوجدون في ظل أبطال. قد لا نعرف لهم إسما أو عنوانا أو هوية. يقفون أو يجلسون بين المتحاورين. لا يتكلمون إلا لترجمة ما يتفوهون به. ثم يمضون إلى حال سبيلهم. لا يذكر السيناريو لا من أين أتوا ولا إلى أي منقلب سينقلبون... كتب عليهم أن يظلوا كومبارس وكفى.

في بعض النصوص الأدبية قد يعاد إنتاج واستعادة هذا التمثيل التنقيصي، كما قد نكون أمام شخصيات تقوم بمزاولة الترجمة كمهنة أو في إطار صحافي. غير أن الأحداث لا تجعل من الترجمة عنصرا محركا ومؤثرا في الرواية أو المسرحية... هي مهنة أو شغل. أما الرهانات والحقيقية فتكون ذات أبعاد عاطفية أو تاريخية أو سياسية...

في التغطيات الإخبارية للاستقبالات الرسمية واللقاءات الثنائية بين الملوك والرؤساء والوزراء، يجلس أو يقف الترجمان، دون أن تلتقطه الكاميرا لشخصه. لا يدخل الكادر إلا لأنه يوجد بينهم أو بجانبهم. إنه نكرة لا يستحق التعريف أو الزوم بالكاميرا. حتى في الحالات التي يتكلم فيها لا نسمع كلامه إلا اضطرارا، خاصة في الندوات الصحافية التي تغيب فيها الترجمة الفورية بواسطة مترجمين عن بعد في «مكاتبهم» المغلقة. غير أن فورة القنوات الإخبارية العربية ردت قليلا من الاعتبار للمترجمين الفوريين، حيث نسمع أصواتهم في الجزيرة و العربية مثلا، من دون أن نرى وجوههم.

– 3 –

مرد هذا الوضع إلى المقدمات الأولى التي تحكم تمثل الناس، علماء كانوا أو مجرد أناس «عاديين» للترجمة والمترجم والترجمان. يتم النظر اليها كنقل حرفي لغوي من لغة إلى لغة و«نبينا عليه السلام»، كما نقول في دارجتنا البليغة. أما المترجم (للنصوص المكتوبة أو المطبوعة...) والترجمان المكلف بالترجمة الشفوية الفورية، فهما مجرد «ناقلين» يفترض فيهما الأمانة والتواري خلف المشهد –الأبطال– الكاتب «الأصلي». يجب عليهما أن يتركا للساسة والقادة والفنانين.. والكتاب «الأصليين» شرف الإستحواذ على كل شيء. لا يتكلم الترجمان ولا يكتب المترجم إلا لينقلا ويصمتا.

– 4 –

كانت الترجمة دائما ممرا إجباريا نحو الآخر، وأداة لا غنى عنها للتواصل بين الأفراد والجماعات من ثقافات ولغات مختلفة. من ثمة، لم يكن للتواصل البشري ان «يتواصل» عبر التاريخ، ولا للمعارف الإنسانية أن تصمد أمام النكبات وجنون وتطرف البشر لولا الترجمة والمترجمين. ذلك أنها ساهمت بشكل حاسم في تعزيز اللحمة البشرية وتشكيل «الإنسان الكوني» قبل أن يصبح مفهوما رائجا في ظل العولمة الحالية.

– 5 –

لا بد من إعادة كتابة تاريخ عدد من الحقب والفترات، وإعادة قراءة الأحداث والتحولات من منظور المساهمة الحاسمة للترجمة وتيسيرها التواصل والتثاقف الذي أثمرته. لا مناص من الرجوع إلى النصوص الأدبية والمذكرات واليوميات والشهادات... لرد الاعتبار التاريخي للترجمة والمترجم والترجمان. لولاها ولولاهم لقامت حروب ضروس أخرى.... ولما توقفت حروب كانت قائمة، هذا على سبيل المثال لا الحصر.

الترجمة فاعل تاريخي ساهم في كتابة التاريخ. الترجمة سر التواصل الإنساني بين الإفراد وتسهيل التفاهم بين الشعوب. يلزم الكثير من الوقت والجهد للتدليل بالوثائق والمستندات على «بطولة» الترجمة والمترجم والترجمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرسم فوق الماء عن «الجسر والهاوية»

«الحاجة إلى الكتابة عندي هي نفس الحاجة إلى المحو والتشطيب. أما بذرة القلق الكامنة في أعماقي فإنها تجعلني لا أستريح أبدا إلى ما أكتبه أو أكون قد كتبته.»
«إن الكتابة سفر متواصل في ليل الروح»
■ محمد بنطلحة

□ عبد الرحيم إويري

أعترف أنني لم أستطع الاقتراب كثيرا من حرائق كتاب «الجسر والهاوية» للشاعر المغربي محمد بنطلحة. ففي متنه ما هو منذور لمن في مثل قامة صاحبه. أما أنا فقد حاولتُ قدر الإمكان أن أقرأه، وأن أدفئ أصابعي وليل روحي لا غير. ولعلّي احترقت.

في هذا الكتاب الضخم، صغيرِ الحجم، تكثيف مروّع واختزال مبهر لأشد الأفكار إثارة للجدل وشهوة للكتابة والقراءة. لا أجوبة، إنما إشكالات تُلقى حول العلاقة بين النثر والشعر، وبين الشعر والفكر والمعرفة والحياة، ومهمّة الشاعر ووضعه الاعتباري، وعلاقته (**بالذات، بالتاريخ، بالذاكرة، وباللغة** ص11)، وولادة القصيدة ومراميها، وحدود المتخيل والواقع فيها.

في هذه السيرة الشعرية غير المكتملة ملامح من سيرة حياة، حيث مكان الولادة، وأزقة فاس العتيقة، ومدرسة الشعب، وأول قصيدة تنال إعجاب الشاعر(من أغاني الرعاة/ أبو القاسم الشابي)، وثانوية النهضة، والتحاق بنطلحة بكلية الآداب ظهر المهراز عام 1968. ثمة أيضا كتابة عن الطفولة بلا حنين، وعن الأمكنة والمدن؛ مراكش وفاس وغرناطة، وعن النساء بلا أسماء، أو بأسماء (**سندريلا. وإيزيس، أستاذة علم الأحياء.** ص41).

هي إشارات يتكئ عليها الشاعر لخلق أسئلة تعمل على توليد أخرى. وهكذا دواليك.

وإذا كان بنطلحة قد نشر أولى قصائده سنة 1970، فهو لا ينتمي إلى جيل السبعينيات، ولا إلى أي جيل. إنه جيل بأكمله. ولمن لا يعرفه تكفيه قراءة هذا الكتاب النثري ليكتشف شاعرا كبيرا واستثنائيا تشي به لغته، وتفضحه عناوينه وعباراته الباذخة؛ (**نزهة على الأقدام في بحر الظلمات. ساحة الرياح الألف. فواكه مسروقة. أنا آخر المحائين. لا تنم ورأسك إلى الجنوب.**) وغيرها. والقصيدة عند الشاعر ترتكز على أمرين اثنين؛ أولهما الاشتغال العميق على اللغة؛ لغة مختلفة (**تنشغل بضجيجها الداخلي** ص10) عوض الاكتفاء بالوصف المادي للعالم وللأشياء، وإعادة إنتاج نفس المعنى الذي تخلّفه الكلمات. لغة جديدة تعمل على (**دفع الكلام إلى أقاصيه، أي تشغيل جميع ممكنات اللغة دفعة واحدة في وقت واحد** ص7). وثانيهما (**استنفار سائر الطاقات الاحتياطية التي تقبع في سراديب الذهن البشري** ص7). أما الشاعر فهو (**يلتقط مادته من مصادر جد متنوعة: عناصر من اليومي والمعيش، انحرافات للفكر في الحلم، قفزات في فضاء اللاوعي، إفرازات أحلام، ارتدادات إلى الطفولة، وأجواء لا تحصى.** ص12).

بهذه الأجواء اللاتُحصى و(**كسر شوكة اللغة** ص8) يخلق الشاعر كتاباته؛ تلك التي لا يسهل القبض عليها شعرا ونثرا، فتدخل عوالمه بلا سلاح ولا يقين، ولا تحصد سوى الدهشة والرهبة.

يولي الأديب بنطلحة أهمية قصوى للّغة، عليها يبني نثره وشعره. أليست(**اللغة أول عناصر الأدب/** مكسيم غوركي)؟ وهي حجر الأساس أو (**حجر الفلاسفة**) في سيرة هذا الرجل الذي يقول عن نفسه؛ (**منذ طفولتي البعيدة وأنا أستشعر توترا بين الكلمات** ص8)، و(**سرعان ما فهمت أن علاقتي مع العالم لا يمكن أن تتأسس إلا من خلال الشعر** ص11)؛ أي من خلال الحلم واليقظة والكلمات واللغة.

و(**اللغة في القصيدة تقول أكثر مما نتوهم أنها تقوله** ص13).

لهذا السبب فإن «الجسر والهاوية» تعني أيضا «الجسر أوالهاوية»، وعلى الشاعر أن يختار. وليذهب الفرقُ الهشّ بين واو العطف وحرف العطف «أو» إلى الجحيم. و«أو» العطف تفيد معاني كثيرة؛ منها التخيير، ومنها الإبهام على المخاطَب والتشويش عليه. وتلك إحدى هوايات صاحب الجسر والهاوية.

وحين يرتدّ صاحب «الجسر أو الهاوية» إلى الطفولة، فهو لا يفعل ذلك بدافع الحنين، وإنما ليلتقط مادة نصوصه الممتعة خدمة لأفكاره، ولما سيبقى منها؛ إذ أن(**الحياة قصيرة وعمر الفن طويل/** لورنس داريل).

في قسم الشهادة الابتدائية يعتقل مدير المدرسة الشاعر الطفل في قبو لثلاث ساعات كاملة، ومن التجربة يستخلص بعد حوالي نصف قرن: (**أدركتُ بالملموس كيف يكون الظلم والظلمة مصدرين للمعرفة** ص43). أما حين أرغمته معلمة الرسم على تعليق دفتر الرسم فوق ظهره، والقيام بجولة عبر الأقسام؛ أقسام الدرس طبعا، ليتأكد الجميع بأنه رسام فاشل، فهو لا يجد في هذه الحكاية سوى ما يؤكد اختياراته الجمالية في الكتابة؛ حيث خرق القوانين وكسر القواعد، والذهاب بالتجريب إلى مداه. (**الآن أقول لها: شكرا. لولاها، هل كنت سوف أتجرأ فيما بعد، وأخرق –بتحريض ضمني من ماغريت– أهم القوانين الطبيعية؟ ولا سيما قانوني الضوء والجاذبية: هل كنت سوف أرسم وعيناي مغمضتان؟ ولا سيما فوق الزجاج. بل وفوق الماء.** ص43).

والرسم فوق الماء يجعل كتابات محمد بنطلحة (**ذات سحر خاص**)؛ السحر الذي تفتقده أغلب إنتاجاتنا الإبداعية شعرا أو نثرا. سيّان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متى تفقد المهرجانات الفنية شرعيتها؟

أفكار متطرفة

■ يونس إمغران

*** هل الاعتراض على مهرجان موسيقي وغنائي معين يعد موقفا من الفن؟

يجري حاليا في الأوساط الوطنية حديث قوي عن أناس يحاربون الفن، ويطمعون في جر المغرب النهضوي إلى عصور الحجر والتشدد والسلفية المنغلقة.. لكن بالمقابل يجري حديث مواز عن أناس آخرين يحاربون الحياء، ويدعون إلى الفحشاء والمنكر، ويحلمون بوأد الشرف المغربي بإطلاق العنان للإباحية والسكر والمجون.. وبين هذين الطرفين تغيب مجموعة من الحقائق، وتطفو على السطح السياسي عناوين كبيرة عن الحق والباطل، وعن الخير والشر، وعن الفساد والإصلاح، وعن التخلف والتقدم، الأمر الذي يصعب معه الاختيار أو الانتماء.

إننا نعتقد بيقين، أن الفن هو إحساس عميق بالحياة، وأن الحياة فن تحتشد في عمقه كل عناصر المتعة والفرجة والروعة، وأن لا أحد من الطرفين يعارض مهرجانات أو ملتقيات تصدح فيها الأصوات العذبة، والموسيقى الحلوة، والدندنة الأصيلة، والتجاوب الروحي العفوي مع أشجان الناي والدف والطبل.. لكن أحد الطرفين يخفي حقيقة موقفه، ويبطن ما لا يظهره في تصريحاته الصحفية، ومقالاته السياسية، وبياناته الحزبية.

إن أحد الطرفين يدعي أن معارضة المهرجانات الموسيقية هو دليل على الغلو في الكفر الحداثي، ونكوص عن الإيمان بالديموقراطية، والحريات العامة، وانقلاب حقير على مسار الإصلاح الذي قطعته البلاد بالمال والدماء والنفائس.. لكن هذا الطرف يتجاهل – عن عمد وسوء طوية – أن بعض هذه المهرجانات تقام بغلاف مالي تنأى عن حمله الجبال، وأن ضيوفه من الفنانين الأجانب على وجه الخصوص، يتقاضون مقابل ما يؤدونه من مقاطع غنائية لا تتجاوز ربع ساعة من الزمن، ملايير من الدراهم المغربية (تدفع لهم بالعملة الصعبة)، في وقت لا يجد فيه شباب الربيع المغربي ما يسدون به رمقهم، ويغطون به سوءاتهم..

إننا نعتقد بيقين، أن الفن هو إحساس عميق بالحياة، وأن الحياة فن تحتشد في عمقه كل عناصر المتعة والفرجة والروعة...

بل إن بعض الجماعات المحلية تقيم من ميزانيتها الخالصة، مهرجانات فنية صاخبة بأموال طائلة وخيالية، في وقت تفتقد فيه جغرافيتها الترابية لأبسط شروط البنية التحتية.. فطرقها محفرة وغبارية، ومرافقها الصحية والثقافية والرياضية والاجتماعية منعدمة، وشبابها عاطل متشرد في الأزقة والشوارع.. لكنها بالرغم من ذلك، فإنها تحرص على إقامة هذا المهرجان كل سنة، دون أن تخجل من نفسها، أو تخضع للمراقبة من طرف المجلس الأعلى للحسابات الذي يبدو أنه لا يؤمن بتحرير تقارير تدين مثل هذا الاختلاس المقنع، ويدفع بها – بالتالي – إلى القضاء للمتابعة والمحاسبة.

أحد السفهاء (ينتسب لهذا الطرف الحداثوي ويدير من الصباح إلى الصباح إمبراطورية من الورق) اعتبر في مقال جاهل نشره بإحدى الزوايا المظلمة من جريدته، أن استنزاف الأموال الطائلة في مهرجانات – لا هدف لها إطلاقا – يعد أمرا عاديا بالمغرب، متجاهلا أن هذه الأموال لو وظفت في اتجاه الاستثمار وخلق مناصب الشغل، لأقامت مهرجانا احتفاليا حقيقيا في كل بيت مغربي، ولأسعدت نفوسا أنهكها الفقر والمرض، ولأعطت للمغرب ربيعه الحقيقي الذي ننتظره.

أما الطرف الآخر الذي اعتبر أن المهرجانات المقامة في بلادنا تنشر الرذيلة والفضيحة، فقد كان المطلوب منه أن يطرح لمواطنيه بدائل فنية تصقل ذوقهم الفني، وتمكنهم من امتلاك آليات الاستمتاع بالفن.. ولم يكن مطلوبا منه قطعا، أن يعارض فعاليات فنية مجانا، وبصورة تعبر عن خواء روحي لا يستشعر عمق الفن في أمواج الحياة الطافحة بالحركة واللون والشكل.

بيد أن الفن يفقد شرعيته، كلما كان المواطن فاقدا لحقه في المأكل والمشرب والمسكن.. والمهرجانات التي تقصي الفنان المغربي وتكافئه بالفتات، لا خير فيها، ولا جدوى من استمرارها، لأنها قد تتحول مع مرور السنوات إلى قنبلة اجتماعية لا تبقي ولا تذر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com